DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ZEHNTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND XXXVIII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1910—1911

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music
ML
5
.M545
v. 10
pt.2

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Archiv für
1. 211
6.21/65

INHALT

Seite

Gustav Brecher, Über eine neue „Don Juan"-Übersetzung und die Übersetzung von Opern im allgemeinen 3. 80. 131

Richard Hohenemser, Beethoven als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen (Schluß) 23

Albert Mayer-Reinach, Friedrich der Große und das Berliner Opernhaus . . 67

Ernst Rychnovsky, Angelo Neumann †. 102

Karl Nötzel, Neues über das russische Volkslied 150

Paul Bekker, Engelbert Humperdinck: „Königskinder". Berliner Erstaufführung am 14. Januar 1911 162

Mephistopheles, Der Hosenkavalier. Szenen aus einem Heldenleben 195

Arno Nadel, Der Ursprung der Musik. Nach einem Briefe des Comte Anne-Claude-Philippe de Caylus (1692—1765) 201

Max Steinitzer, Endlich wird es Licht! 208

Marie von Bülow, Bülow-Anekdoten 210

Alfred von Ehrmann, Udo und Ada 217

Ein Ketzer, „Literatur, die von selbst kommt" oder Siegfried ist groß und C. F. G. ist sein Prophet 219

Mephistopheles, Aus meiner Disharmonielehre. Im Auftrag des Kunterbuntprofessors Arnold Häßlichberg mitgeteilt 224

F. A. Geißler, „Der Rosenkavalier". Uraufführung im Königl. Opernhause zu Dresden am 26. Januar 1911 225

Alfred Wolf, Die Kritik in Nöten 259

Oscar Wappenschmitt, Die Tonart als Kunstmittel im ersten Finale von Mozarts „Die Hochzeit des Figaro" 272. 323

Ludwig Schiedermair, Zum musikgeschichtlichen Unterricht an den deutschen Konservatorien 285

Linda Bandára, Über javanische Musik 341

Ernst Rychnovsky, Joseph Marx. Ein neuer Liederkomponist 348

Erich Steinhard, Über die Wandlung des Begriffes Musik. Die Musik an den Artistenfakultäten 351

Revue der Revueen 104. 165. 234. 290. 355

Besprechungen (Bücher und Musikalien) 40. 168. 239. 293. 359

Anmerkungen zu unseren Beilagen 64. 128. 192. 233. 320. 380

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
231176

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Agram	173
Antwerpen	107. 297
Augsburg	173
Barmen	173
Berlin	107. 244. 364
Boston	107. 297
Braunschweig	44. 173. 364
Bremen	44. 173
Breslau	107. 244. 364
Brünn	173
Brüssel	44. 173. 297
Budapest	44
Chemnitz	174. 244
Danzig	174
Darmstadt	44
Dessau	174
Dortmund	107. 297
Dresden	44. 108. 174. 244. 364
Duisburg	175
Elberfeld	44. 245
Essen	108
Genf	108
Graz	45. 365
Haag	108
Halle a. S.	45. 175. 365
Hamburg	175. 297
Hannover	45. 175. 365
Helsingfors	108
Karlsruhe	175
Kassel	297
Köln	45. 108. 176. 245
Königsberg i/Pr.	45. 245
Kopenhagen	45. 245. 365
Leipzig	109. 245. 365
Lemberg	176
London	45. 246. 297
Magdeburg	46. 246
Mainz	46. 176. 366
Mannheim	46. 246
München	246. 298
New-York	47. 109. 299
Nürnberg	47. 366
Paris	109. 246
Posen	176
Prag	47. 110. 247. 366
Rostock	176
St. Petersburg	177. 299
Schwerin i. M.	110. 299
Stockholm	247
Straßburg i/E.	48. 299
Stuttgart	48. 177. 300
Warschau	49
Weimar	110. 300
Wien	49. 110. 366
Wiesbaden	50

Kritik (Konzert)

	Seite
Aachen	111
Agram	177
Amsterdam	177. 300
Antwerpen	112. 300
Augsburg	177
Barmen	178
Berlin	50. 112. 178. 248. 300. 367
Bonn	115
Boston	182
Braunschweig	55. 183. 371
Bremen	55. 183. 306
Breslau	55. 115. 306. 371
Brünn	183
Brüssel	183. 372
Budapest	115
Chemnitz	183
Danzig	372
Darmstadt	55. 184
Dessau	184
Dortmund	116. 306
Dresden	56. 117. 184. 253. 306. [372
Düsseldorf	56
Duisburg	184
Eisleben	307
Elberfeld	57. 307
Essen	117. 308
Frankfurt a. M.	57. 117. 184. [308. 373
Genf	185. 374
Graz	58. 374
Haag	308
Halle a. S.	58. 185. 374
Hamburg	185. 310
Hannover	58. 186. 374
Heidelberg	58. 118. 374
Helsingfors	118
Karlsruhe	59. 375
Kassel	118. 310
Köln	59. 119. 186. 311. 375
Königsberg i/Pr.	60. 311
Kopenhagen	119. 311. 375
Leipzig	60. 119. 187. 254. 311. [375
Lemberg	187
London	120. 312
Magdeburg	61. 314
Mainz	61. 187. 376
Manchester	187. 314
Mannheim	61. 315
Moskau	121. 315. 377
München	121. 255. 377
Nürnberg	62. 188. 378
Paris	122. 315. 378
Posen	188
Prag	123. 316. 378
Rostock	379
Salisbury	62
St. Petersburg	124. 316
Schwerin i. M.	125. 317
Sondershausen	188
Stettin	188
Stockholm	318
Straßburg i/E.	125. 379
Stuttgart	126. 189. 318
Tsingtau	189
Warschau	127. 318
Weimar	127. 379
Wien	62. 189. 319
Wiesbaden	63. 256
Zürich	127. 191. 379

Reproduktionen im Text

	Seite
Klosai, Ein ergreifendes Duett	207
Sängerkarikaturen (von einem unbekannten italienischen Meister des 16. Jahrhunderts)	209 [218. 223
Enrico Caruso, Richard Strauß als Rosenkavalier	232

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALSBAND DES ZEHNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1910/11)

dall'Abaco 122.
Abel, Joh., 372.
Abendroth, Hermann, 117. 377.
Abonnementskonzerte (Aachen) 111.
Abonnementskonzerte (Breslau) 115.
Abonnementskonzerte(Genf) 185.
Abonnementskonzerte (Straßburg) 125.
Abonnementskonzerte (Zürich) 127. 191.
Abott, Bessie, 47.
Abramowitz, Clara, 370.
Abrányi, Emil, 44.
Ackroyd-Quartett 120.
Ackté, Aino, 45. 46. 246. 373. 378.
Adam, Adolphe, 192.
Adler, Guido, 157. 294.
Afferni, Ugo, 63. 256.
Akademie-Orchester (Budapest) 115.
Akademie, Musikalische (Königsberg i. P.), 60.
Akademieen, Musikalische (Mannheim), 61. 315.
Akademie, Musikalische (München), 255.
Akademie der Tonkunst (München) 122.
Akzeri, Natalie, 125.
Albeniz, Isaac, 372. 374. 378.
Albeniz, Pedro, 54.
Albers, Henri, 110. 247.
d'Albert, Eugen, 173. 180. 227. 245. 248. 300.
Alberti, Marie, 117.
Albrecht, Edith, 369.
Albright, Claudia, 44.
Alcuin 352.
Aleksandrowicz (Sängerin) 49.
Algarotti 67. 70.
Alkan, Charles Valentin, 254.
Allen, Maud, 46.
Altmann, Wilhelm, 376.
Altmann, Richard, 370.
Altmann-Kuntz, Margarete, 126. 379.
Altschewski, J., 315.
Alves, Elsa, 119. 379.
Amato, Pasquale, 107. 109.
Ammermann, Wilhelm, 310.
Amory (Komponist) 300.
d'Andrade, Francesco, 300. 311. 370. 372. 378.
Andreae, Volkmar, 127. 184. 308. 374.
Andriessen, Willem, 309. 310.
Angelus Silesius 371.
Angerer, Gottfried, 312.
Ansorge, Conrad, 55. 60. 113. 368. 371. 373.
Ansorge, Gre, 113.
Ansorge, Max, 371.
Anton, Max, 375.
Arbell, Lucy, 247.
Arbos, Ferdinand, 314.
Archangelski, Alexander, 125.
Arensky, Anton, 309.
Argasińska, St., 187.
Ario Noto di Rodjo, Prinz, 341.
Arion (Leipzig) 312.
Aristophanes 351.
Aristoteles 41. 351. 354.
Arlo-Schlesinger (Sängerin) 62.
Armin, George, 312.
Arnaud (Pianistin) 124. 308.
Arnoldson, Sigrid, 61. 176. 246. 299.
Arriola, Pepito, 293.
Artaria 31.
Artôt de Padilla, Lola, 164. 315. 364. 370.
Aschaffenburg, Alice, 57. 184.
Ashley, Ruth, 45.
Association artistique (Paris) 122.
Astruc, Yvonne, 378.
Athenaeus 351.
Auber, D. E., 9. 192. 314.
Aubry, Pierre, 294.
Auer, Leopold, 255. 315. 317.
Aulich, Käte, 113.
Aulin, Tor, 183. 368.
Aulin-Quartett 318.
Aussenac (Pianistin) 378.
Austin, Frederic, 46.
Averkamp, Anton, 310.
Avril, Hanns, 61.
Bach, Joh. Seb., 41. 43. 53. 57. 59. 63. 112. 113. 114. 118. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 158. 172. 177. 178. 180. 182. 183. 185. 186. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 287. 300. 301. 302. 303. 304. 306. 307. 311. 313. 314. 315. 318. 367. 369. 370. 373. 374. 375. 376. 379.
Bach, Eduard, 378.
Bach-Gesellschaft (Paris) 123.
Bach, Joh. Chr., 373. 376.
Bach, Wilhelm Friedemann, 316. 372. 379.
Bach-Fonds, Württembergischer, 126.
Bach-Verein (Brüssel) 183.
Bach-Verein(Heidelberg) 58. 118. 374.
Bach-Verein (Karlsruhe) 59. 375.
Bach-Verein (Stuttgart) 318.
Bachmann, Walter, 117. 254. 364.
Bachmann-Trio 56. 116. 177. 373.
Bachur, Max, 175.
Backer-Gröndahl 370.
Backhaus, Wilhelm, 120. 121. 184. 317. 377.
Bacot, Raoul, 112.
Bading, Heinrich, 376.
Bahling, Hans, 46. 173. 246. 300.
Bake, Otto, 308.
Balakirew, Mili, 114. 121. 123. 124. 255. 372. 373.
Balder, A., 45.
Baldszun, Georg, 123. 183. 297. 309.
Balser-Fyshe, Anna, 61.
Band, Erich, 126. 177. 189.
Band-Agloda, Olga, 62. 126.
Bandel (Sängerin) 188.
v. Bandrowski, Alexander, 176.
Bantock, Granville, 120.
Bär, Emil, 297.
Barbarina (Tänzerin) 75.
Barck, Cornelius, 297.
Barclay Squire, William, 294.
Bargiel, Woldemar, 187.
Barnay, Ludwig, 175.
Barjansky, Serge, 57. 307.
Barison, Bianca, 54.
Barison, Cesare, 54.
v. Bartels, Wolfgang, 122.
Bärtich, Rudolf, 254.
Bartsch (Sängerin) 60.
Bartsch, Gertrud, 312.
Bartram, Robert, 297.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

v. Bary, Alfred, 364.
Basche, Lonie, 62.
Bassermann, Florence, 117. 118. 185.
Bassermann, Hans, 185.
Bassermann, M., 59.
Bastard (Komponist) 374.
Batalia (Pianist) 378.
Batka, Johann, 320.
Batka, Richard, 294.
Battke, Max, 169.
Battistini, Mattia, 116. 299.
Bauer, Harold, 119. 120. 188. 300. 309. 378.
Bauer, Paul, 248. 252.
Baum, Karl, 44.
v. Baußnern, Waldemar, 56. 61. 296. 377.
Becht, Josef, 111.
Beck, Alice, 314.
Beck, Ellen, 374. 376.
Beck, Johann R., 294.
Becker (Sänger) 44.
Becker, Albert, 50.
Becker, Hugo, 51. 116. 170. 171. 302.
Becker, Stefanie, 299.
Beecham, Thomas, 45. 46. 120. 246. 314.
van Beethoven, Ludwig, 23 ff (B. als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen [Schluß]). 40. 41. 50. 51. 53. 54. 55. 56. 58. 59. 61. 62. 63. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 125. 126. 127. 169. 170. 178. 179. 180. 182. 183. 184. 185. 187. 188. 189. 208. 215. 241. 243. 248. 249. 250. 252. 253. 254. 255. 256. 271. 300. 301. 302. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 359. 368. 369. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380.
Behm, Eduard, 318. 371.
Behr, Hermann, 115. 306.
Behrend, William, 294.
Beier, Franz, 118. 297. 310.
Beklemischeff, Gregor, 303.
Belajew, M. P., 51. 125.
Belasco (Impresario) 109.
Bell, W. H., 120.
Bellini, Vincenzo, 241. 376.
Bellincioni, Gemma, 45.
Bellmann, C. M., 54.
Belloussow, E., 315.
Bender, Paul, 175. 298.
Benedict, Julius, 213.
Benk, Maria, 126.
Bennett, St. W., 213.
Benoni (Sänger) 48.
Benzinger, Adolf, 189. 376.
Benzinger (Organist) 126.
Béral (Sängerin) 297.
Berber, Felix, 182. 377.
Bergen, Franz, 122.
Bergen, Oscar, 371.
Berger, Rudolf, 364.
Berger, Wilhelm, 50. 61. 241. 320 (Bild).
Bergmann, Fritz, 176.
Bergmann, Hans, 110.
v. Beringe (Sängerin) 173.
Berlino, David, 255.
Berlioz, Hector, 51. 56. 58. 60. 61. 63. 112. 122. 126. 148. 170. 177. 178. 183. 184. 233. 250. 306. 310. 311. 315. 316. 318. 366. 367. 372. 374.
Bermudo, Juan, 360.
Berneker, Constanz, 182.
v. Bernhard-Trzaska, Wanda, 378.
Bernhoff, John, 304.
Bersa (Komponist) 173.
Bertelin (Komponist) 314.
Berthoud (Komponist) 374.
v. Bertrab, Anna, 308.
Berwald, Franz, 368.
Betetto, Julius, 367.
Betz, Franz, 192.
Beyer, Heinz, 53. 370.
Beyer-Hané, Hermann, 304.
Beyssac, Gabriel M., 294.
Biden, Sidney, 112. 302. 377.
Billroth, Theodor, 40.
Binder, Fritz, 372.
v. Binzer, Erika, 119. 181.
Bischoff, Hermann, 186.
Bischoff, Johannes, 374.
Blaelly, Olga, 297.
v. Bismarck, Otto, 216.
Bittner, Julius, 46. 174. 365.
Bizet, Georges, 46. 95. 98. 117. 148. 186. 372.
Blanchet, Emile R., 361.
Bläservereinigung der Hofkapelle (Weimar) 379.
Blech, Leo, 164.
Bleicher, Elisabeth, 118.
Bleyle, Karl, 58. 117. 126. 177. 178. 184. 256. 296. 312. 374.
Bloch, Ernest, 109 („Macbeth", Uraufführung in Paris). 110.
Blockx, Jan, 116.
Blomqvist, Sven, 368.
Blum, Sophie, 378.
Blumann, Siegfried, 379.
Blüthner-Orchester 51. 114. 179. 181. 188. 189. 249. 250. 252. 254. 304. 368. 373.
Böcklin, Arnold, 63.
Bocquet, Roland, 56. 373.
Bodanzky, Arthur, 46. 47. 61. 246. 315. 377.
v. Bode, Elisabeth, 250.
Bodenschatz, E., 50.
de Boer, Willem, 127. 375. 379.
Bodmer, Ludolf, 45. 173.
Boehe, Ernst, 316. 377.
Boehm, Adolph, 369.
Boëllmann, Léon, 242.
Boerlage-Reyers, Charlotte, 113.
Bohm, Anna, 369.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 116. 173. 364.
Bohuß-Heller, Irene, 176.
Boieldieu, F. A., 9. 192.
de Boismortier, Joseph Bodin, 376.
Bokemeyer, Elisabeth, 61. 183. 311. 374.
Bolin, Henrik, 54.
Bolz, Oskar, 47.
Bonavia, Ethel, 373.
Bondy, Claudi, 177.
Boni, Luigi, 378.
Bonnard, Frl., 316.
Borchers, Gustav, 255.
Borck, Helene, 371.
Le Borne, Fernand, 108 („Die Girondisten." Erste deutsche Aufführung in Köln.)
Bornemann, Alexander, 317.
Bornemann-Perchland, Helene, 253.
Bornemann, Heinrich, 184.
Borngässer, Wilhelm, 56.
Borodin, Alexander, 51. 55. 115. 120. 159. 178. 182. 256. 314. 372.
Boronat, Olympia, 299.
Bortkiewicz, Sergei, 56.
Borwick, Leonard, 314.
Bos, Coenraad V., 183. 185. 367.
v. Bose, Fritz, 59. 60. 255.
Bosetti, Hermine, 178. 298. 377.
Boskow, Georg, 315.
Bosquet, Emile, 119.
Bossi, Enrico, 116. 188. 242. 304.
Bossi, Livio, 53.
Böswillwald (Pianist) 125.
Böszörmeny, Walter, 245.
Botarelli (Hofdichter) 70. 72.
Boulay, J., 242.
Bounard, Frl., 316.
Bourbon, Jean, 246.
Bowen, York, 314.
de Brahe, Tycho, 354.
Brahms, Joh., 40. 42. 43. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 111. 112. 113. 114. 117. 118. 119. 120. 121 122. 124. 125. 127. 170. 178. 179. 180. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 191. 214. 249. 251. 252. 255. 300. 301. 302. 303. 304. 306. 307. 308. 310. 311. 312. 314. 315. 316.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

317. 318. 349. 367. 368. 369. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379.
Brahms-Verein (Berlin) 250.
Bramsen, Henry, 250.
Brand, Tita, 46.
Brandes, Friedrich, 312.
Brandsma, Janne, 300.
Brandukow, Prof., 121. 377.
Brase, Fritz, 372.
Bratsch 32. 36.
Brauer, Max, 59. 375.
Brauer, Sascha, 251.
Braun, Carl, 176. 308. 379.
Braun, H., 311.
Braunfels, Walter, 55. 122. 127. 255. 319. 379.
Brause, Hermann, 374.
Brecher, Gustav, 175.
Breitenfeld, Richard, 178. 184.
Breithaupt, Rudolf M., 41. 55.
Breitkopf & Härtel 30. 64. 112. 210.
Breittmayer, Maggy, 374.
Brema, Marie, 46. 297. 298.
Brenet, Michel, 294.
v. Brennerberg, Irene, 113.
Breuning, Gunna, 51. 318.
Bréval, Lucienne, 110. 123.
Bricht-Pyllemann, Agnes, 62.
Bridge, F., 46. 312. 314.
Brieger, Eugen, 54. 182.
Brieger, Margarethe, 54.
Briggs-Quartett 188.
Brode, Max, 60. 311.
Brodersen, Friedrich, 298.
Brodsky, Adolph, 188.
Brodsky-Quartett 188. 314.
Brohly (Sängerin) 247.
Bromberger, David, 306.
Bronsgeest, Cornelius, 250.
Brown, Herbert, 314.
Bruch, Max, 53. 125. 187. 188. 254. 300. 306 314. 368. 374.
Bruch, Wilhelm, 62. 188 378.
Bruckner, Anton, 50 59. 61. 62. 116 121. 127. 170. 183. 185. 188. 250. 255. 311. 314. 318. 368. 372 374. 376. 377.
Brückner, Oscar, 256.
van Brucken Fock, Emile, 309.
Bruger-Drews (Sängerin) 45.
Brun, Fritz, 380.
Bruneau, Alfred, 123. 173. 174. 310. 313.
Bruno, Georg, 173.
Brunotte, Alma. 58. 61. 118.
Bruusgaard (Sänger) 245.
de la Bruyère, Olga, 58. 126. 307.
Brzezinski, Francisek, 120. 255.
Büchel, Hermann, 48.
Buchmayer, Richard, 294.
Buck, Rudolf, 312.
Bugge, Erna, 55.
Buhle, Edward, 43.
Buhlig, Richard, 54.
Bülau, Wolfgang, 119.
v. Bülow, Hans, 210ff (B.-Anekdoten). 248.
v. Bülow, Marie, 213.
Bulthaupt, Heinrich, 7.
Bulytschew, W., 121. 315. 377.
Bumcke, Gustav, 50. 249.
Bungert, August, 115. 359.
Bunzel-Westen, Lotte, 316. 374.
Burchardt, Marga, 49. 58. 126.
Burger, Else, 63.
Bürger, G. A., 116.
Burgstaller, Alois, 369.
Burian, Emil, 366.
Burmester, Willy, 55. 58. 59. 116. 118. 124. 126. 183. 188. 189. 317. 377.
Burrian, Karl, 49 62. 364.
Bürstinghaus, Ernst, 174.
Busch, Adolf, 55. 63. 117. 184. 309. 310.
Busoni, Ferruccio, 41. 179. 190. 296. 301. 369.
Büssel, Robert, 56.
Büsser, H., 242.
Buths, Julius, 57.
Butt, Clara, 312. 313.
Büttner, Fritz, 173.
Buxbaum, Friedrich, 190.
Byard, Theodore, 187. 251. 376.
Byk, Ellen, 181.
Byron, Lord, 119. 177. 185.
Cäcilien-Verein (Braunschweig) 55.
Cäcilien-Verein (Frankfurt a. M.) 373.
Cäcilien-Verein (Kopenhagen) 311. 375.
Cäcilien-Verein (Sondershausen) 188.
Cahier, Charles, 44. 62. 111. 178. 311. 379.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 55. 306. 315.
Cain, Henri, 44. 247.
Cairati, Alfredo, 368.
Caland, Elisabeth, 295.
Callot, Jaques, 233.
Calmy-Vesela (Sängerin) 319.
Cammaerts 46.
Camphausen, Max, 174.
Capet, Lucien, 121. 124.
Capet-Quartett 118. 121. 124.
a cappella-Chor, Amsterdamscher, 310.
a cappella-Chor (Duisburg) 184.
a cappella-Chor (Haag) 112.
a cappella Chor, Hausburgscher, 60.
Carraud, Gaston, 123.
Carreño, Teresa, 216.
Carreras, Maria, 119. 181. 369. 371. 375.
Caruso, Enrico, 47. 109. 232.
Carvel, Aimée, 369.
de Casadesus, Henri, 178. 310. 316.
Casadesus, M., 121.
Casals, Pablo, 50. 58. 62. 116. 125. 127. 158. 187. 306. 309. 313. 315. 374.
Casals-Suggia, Guilhermina, 187.
Casella, Alfredo, 177.
Catherine, A., 242.
Catopol, Elise, 247.
Cauer, Hugo, 60. 64.
Cavalieri, Lina, 299.
Cecilia (Haag) 309.
Cernikoff, Wladimir, 250.
Cervantes 247.
Chabert 192.
Chabrier, Emanuel, 251.
Charpentier, Gustave, 58. 121. 245 249.
Chassaing, Frl., 316.
Chatham, William Pitt, 254.
Chaumont (Geiger) 119.
Chausson, Ernest, 251. 317.
de Chavanne, Puvis, 63.
Chenal (Sängerin) 247.
Chéridjian-Charrey (Pianistin) 185.
Cherubini, Luigi, 57. 179. 248. 365.
Chessin, Alexander, 54. 124. 125. 252. 313.
Chevillard, Camille, 122. 315. 316.
Chilesoti, Oskar, 294.
v. Chirico, Alberto, 377.
Chiti, Giovanni, 305.
Chop-Groenevelt, Celeste, 188. 372.
Chopin, Frederic, 54 57. 58. 62. 113. 114. 117. 120. 123. 125. 148. 181. 182. 185. 187. 251. 253. 255. 304. 308. 313. 314. 316. 360. 368. 371. 373. 376. 378.
Chor, Philharmonischer (Berlin), 248.
Chor, Philharmonischer (Leeds), 313.
Chor, Philharmonischer (Leipzig), 60. 312.
Chor, Philharmonischer (Wien), 190.
Chor, Kittelscher, 178.
Choral Society, Royal (London), 120. 312. 313.
Chorverein, Charlottenburger, 53.
Chorverein (Nürnberg) 62
Chorschulverein (München) 122.
Chossat, Madeleine, 374.
de Choudens, Paul, 108.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Chrysander, Friedrich, 53. 116. 147 307.
Chybinski, Adolf, 294.
Cicero 271.
Cimarosa, Domenico, 192 (Bild).
Claeson, Rudolf, 368.
Clark (Sänger) 122. 378.
Clarus, Max, 44. 173.
Classical Concerts (London) 120.
Claudin 53.
Clemm, Maria, 52. 61. 119.
Clemens VI., Papst, 352.
Clément, Adèle, 305.
Clementi, Muzio, 215.
Clerc, Ernita, 115.
Cloß, Margarete, 318.
Clutsam, F., 46. 51. 119.
Coates, A., 317.
Coates (Sänger) 313.
v. Cocceji 75.
Colberg, Paul, 56. 183.
Coleridge-Taylor, Samuel, 120.
Colli¡gnon (Sänger) 297.
Colonne, Edouard, 122. 123. 315. 378.
Concertgebouw-Orchester (Amsterdam) 177. 300. 308. 309.
Concertgebouw-Sextett (Amsterdam) 300.
Concert Society, Classical (London), 313. 314.
Concerts, Nouveaux (Antwerpen), 300.
Concerts populaires (Brüssel) 183. 372.
Constantino, Florentio, 107.
Conus Georg. 125 315.
Converse, F. S, 313.
Corbach, Prof., 188.
Cordes, Sofie, 49.
Cords, Gustav, 184.
Corelli, Arcangelo, 254. 373.
Corfield-Mercer, Arthur, 244.
Corneille, Pierre, 190.
Cornelius, Peter, 52. 61. 119. 186. 246. 312. 318 367. 368. 378.
Cornelius (Sänger) 45.
Cornell, Louis J, 368.
Corsi, Jacopo, 367.
Cortot, Alfred, 59. 123. 125. 185.
Cossart Leland A., 307.
Costa, Franz, 47. 246. 366.
Courvoisier, Walter, 126. 377.
Cottlow, Augusta, 50. 57.
Croissant, Ernestine, 49. 299.
Cramer 353.
Croiza (Sängerin) 174.
de la Cruz-Frölich, Louis, 185.
v. Csuka, Béla, 120.
Culbertson, Sascha, 57. 58. 121. 184. 185. 256. 306. 318. 375. 378.
Culp, Julia, 114. 118. 119. 120. 184. 188. 189. 308. 309. 312. 316. 319. 372. 376. 378.
Cui, César, 114.
Cuypers, Hubert, 177.
Czerniawski, Cornelius, 63.
Czerny, Karl, 36.
Dacqué, Eugen, 216.
Daffner, Hugo, 52.
Dahlke, Julius, 304.
Dahm, Sophie, 57.
Dahmer, Charlotte, 57. 375.
Dähne, Marta, 250.
Dalayrac, Nicolas, 120. 313.
Dalcroze, Nina, 56.
Dambers (Cellist) 119.
v. Dameck, Hjalmar, 303.
Dankewitz, Elsa, 311.
Dante 354.
Dargomyschski, Alexander, 114.
Daumier, Honoré, 233.
Davey, Murray, 246.
Davidsohn, H., 372.
Davis, Fanny, 120.
Dawson, Frederick, 120. 314.
Debicka, Jana 366.
Debicki, Hedwig, 110.
Debogis, Marie-Louise, 58. 61. 183. 249. 311. 377.
Debussy, Claude, 5. 46. 54. 57. 59. 60. 63. 107. 110. 114. 115. 116. 117. 120. 122. 125. 179. 182. 183. 184. 185. 191. 251. 300 306. 311. 312. 313. 314. 315. 317. 318. 367. 373. 377.
Décamps, Alexandre, 233.
Dechert, Hugo, 179. 248. 301.
Deckert, Willy, 52.
Decsey, Ernst, 316.
Dehler, Hans, 376.
Dehmlow, Hertha, 53.
Deiters, Hermann, 30. 31. 35.
Delacroix, Eugène, 63.
Delcourt, Marguerite, 376.
Delius, Frederick, 57. 111. 120. 125. 179. 187. 190. 256. 306. 309. 310. 313. 375. 380.
Delune, Jeanne, 309.
Delune, Louis, 309.
Delvard, Marya, 56. 61.
Denkmäler der Tonkunst in Bayern 121.
Dennery, Mathilde, 184.
Dent, Edward J., 294.
Denys, Thomas, 60. 115. 300. 309. 310.
Deppe, Adolf, 177.
Desmonts, G., 376.
Dessau, Bernhard, 252.
Dessoir, Susanne, 58. 119. 124. 183. 255. 308. 311. 372.
Destinn, Emmy, 62. 109.
Destouche, Maud, 309.
Deutsches Theater, Neues (Prag), 48.
Deutz, Bertha, 173.
Devera, Jeanne, 297.
Diedel-Laaß, Gertrud, 181.
Diedicke, P., 173.
Diefenthäler (Sängerin) 115.
Diener, Fritz, 174. 244.
Diener-Walz (Sängerin) 174.
Diergart, Elisabeth, 57.
Diestel, Meta, 62. 126. 376.
Dietrich, Fritz, 56.
Djubjuk 37.
Dlabal, Benno, 109.
Doebber, Johannes, 303.
v. Dohnányi, Ernst, 46. 51. 59. 63. 112. 116. 120. 122. 187. 313. 373. 379.
Doré, Gustave, 233.
Dohrn, Georg, 55. 115. 306. 371.
Dolega-Kamienski, Lucian, 179.
Donizetti, Gaetano, 249.
Dopper, Cornelis, 177. 300.
Dorly (Sängerin) 297.
Dörmann, Felix, 48.
Dorner, Hans, 62. 378.
Drachmann, Holger, 192.
Draeseke, Felix, 118. 183. 377.
Dramsch, Gustav, 173.
Dreißen, Mathilde, 307.
Dreßler, Anton, 126. 300.
Dreyschock, Felix, 178. 214.
Drill-Orridge, Theo, 111. 191.
Droescher, Georg, 164.
Drohitsch, Reine, 61.
Droucker, Sandra, 125.
Dubois, Marie, 56. 183.
Dubois, Théodore, 123. 249. 250.
Dukas, Paul, 47. 178. 187. 190. 313. 315.
Dülfer, Martin, 175.
Dulow, G. Fürst, 121.
Dumas, Louis, 122. 123. 314.
Dumesnel, M., 177. 314.
Dunn, Petri, 180.
Duparc 122.
Dupont, Gabriel, 251. 297. 314.
Dupuis, Sylvain, 183. 297. 372.
Durant, F., 372.
Dürerbund (Prag) 316.
Durigo, Ilona, 55. 56. 62. 119.
Dürk, D., 127.
Dussek, Joh. Ladislaus, 192 (Bild).
Duttlinger, Ilse, 312.
Dux, Claire, 45. 176. 380.
Dvořák, Anton, 56. 59. 60. 62. 115. 117. 118. 124. 177. 178. 179. 184. 187. 188. 189. 191. 243. 250. 304. 307. 311. 314. 371. 372. 375. 378.
van Dyck, Ernest, 107. 112.
Ebing, J, 308.
Ebner, Berta, 174.
Eccard, Johann, 118.
Ecorcheville, Jules, 294.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eden-Theater (Straßburg) 300.
Eggert (Pianist) 56.
Ehemann-Kirsch, Amalie, 173.
Ehrlich, Rudolf, 377.
Eibenschütz, José, 310.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 119. 239. 249. 349.
Eichholz, Gustav, 45.
Eichholz, Vera, 376.
Ejler-Jensen, Othilia, 182.
Eisenberger, Severin, 180. 255. 256. 372 376.
Eisenblätter, Wilhelm, 245.
Eisner, Bruno, 316.
Eitner, Robert, 287.
Ekeblad, Maria, 374.
Elb, Margarete, 44. 173.
Eldering, Bram, 119. 177.
Elgar, Edward, 120. 254. 300. 305. 308. 309. 313. 314.
Elizza, Elise, 319.
Ellenberg, E., 311.
Ellis, T. E., 120.
Ellmenreich, Erna, 49.
Elman, Mischa, 116. 120. 183.
v. Elpons, Hedwig Josefa, 252.
Elvyn, Myrtle, 53. 60.
Elwes, Gervase, 313.
Emme, B., 315.
Enesco, Georges, 177. 303. 309. 368. 378.
Eneri, Irene, 121.
Engel, Wilhelm, 302. 312.
Engelke, Bernhard, 294.
Engell, Birgit, 60.
Englerth, Gabriele, 44. 173.
Enna, August, 107.
Epstein, Lony, 57. 256. 308.
Erb, Karl, 49. 62.
Erb, M. J., 379.
Erdenko, Michael, 377.
Erdmannsdörfer-Fichtner, Pauline, 188.
Erdner, Fritz, 361.
Erhard-Sedlmaier, Josephine, 297.
Erkel, Franz, 44. 116.
v. Erlanger, Friedrich Frhr., 244 („Teß." Deutsche Uraufführung in Chemnitz).
Ernest, Gustav, 313. 372.
Ernst, H. W., 51.
Ertel, Paul, 54. 181. 185. 187.
Essek, Paul, 380.
Essipoff, Annette, 315. 317.
Etlin (Pianist) 316.
Eulenburg, Botho Graf, 377.
Everis (Sänger) 115.
Evers 58.
van Eweyk, Arthur, 57. 118. 178. 251. 371.
Excelsior (Haag) 310.
Exner, Gustav, 179. 301.
Fagge, A., 120.
Fahr, Willy, 56.
Fährmann, Hans, 307.
Falke, Gustav, 349.
v. Falken, Maryla, 44.
Fall, Leo, 44. 49.
Familier, Janina, 114.
Farrar, Geraldine, 182. 299.
Faßbender, Zdenka, 44. 246. 298.
Fauré, Gabriel, 59. 118. 121. 124. 305. 315. 316.
Favre, Walter, 173. 364.
Féart, Rose, 116. 299.
Feigerl, Rudolf, 254.
Feinhals, Fritz, 173. 246.
Fell, Amélie, 52.
Feltesse (Sängerin) 297.
Fergusson, George, 180.
Fétis, F. J., 287.
Fey, Thea, 55.
Fibich, Zdenko, 366.
Fiebig, Hugo, 115.
Field, John, 114.
Fielden, Thomas Perceval, 113.
Fijan (Komponist) 315.
Fischer, Albert, 188.
Fischer, Edwin, 55. 59. 126.
Fischer, Emil, 176.
Fischer, Joh. Caspar Ferdinand, 187.
Fischer, Richard, 182. 184.
Fischer, Werner, 379.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 252. 302. 305. 306. 308.
Fister (Obermusikmeister) 58.
Fitelberg, Gregor, 127.
Fitzau, Franz, 372.
Fitzner-Quartett 59. 114. 125. 189. 372.
Fladnitzer, Luise, 245.
v. Fladung, Irene, 174.
Fleck, Fritz, 52. 54. 58. 115. 122. 123. 307.
Fleg, Edmond, 109. 110.
Fleischer, Felix, 44.
Fleisch, Maximilian, 118.
Fleischer-Edel, Katharina, 56. 178.
Fleury, Louis, 376.
Fleury, M., 120. 314.
Flesch, Karl, 178. 185. 186. 302. 308. 317. 371. 374. 377.
Flith, Elsa, 372. 379.
Flockenhaus, Ewald, 57.
Flonzaley-Quartett 120.
v. Florentin-Weber, Paula, 244.
v. Flotow, Friedrich Frhr., 30.
Flügel, Ernst, 50.
Foerstel, Gertrude, 59. 124. 312. 378.
Förster, Georg, 297.
Foerster, J. B., 310.
Foote, Arthur, 51.
Forchhammer, Ejnar, 57.
Fordan, Hilde, 369.
la Forge, Frank, 367.
Forst, Grete, 180. 367.
Forsell, John, 54. 248.
Forti, Helene, 179.
Franck, Anna, 304.
Franck, César, 57. 58. 59. 113. 116. 121. 122. 124. 125. 179. 182. 183. 185. 187. 242. 254. 255. 305. 310. 311. 314. 315. 316. 317. 372. 374. 378.
Frank, Anton, 49.
Fränkel, Ludwig, 173.
v. Frankenberg, Frhr., 364.
Frankenbusch, Josef, 316.
Franko, Sam, 112. 302.
Franzos, Hans, 378.
Franz, Robert, 53. 127. 375.
Robert Franz-Singakademie (Halle) 185.
Frauenchor, Dessoff'scher, 57.
Frauenchor (Essen) 308.
Frauenklub Leipzig 1906 61.
Frederigk, Hans, 173.
Fredrich-Höttges, Vally, 55. 181. 300.
Freund, Maria, 115.
Frey, Emil, 57. 121. 303. 317. 377. 378.
Freytag, Otto, 126.
Friché, Claire, 297.
Fridrichowicz, Agnes, 251.
Fried, Else, 55.
Fried, Oskar, 51. 179. 248. 249. 317. 377.
Fried, Richard, 48. 125. 379.
Friedberg, Carl, 57. 119. 183. 189. 255. 308. 375.
Friedrich der Große 67 ff (F. d. G. und das Berliner Opernhaus). 128 (Bild).
Friedrich Wilhelm I., König v. Preußen, 68. 70.
Friedrich Wilhelm II., König v. Preußen, 76.
Friede, Aline, 299.
Friedländer, Max, 40. 294.
Friedman, Ignaz, 116. 188. 311. 360.
Fries, Albert, 170.
Frisch, Paula, 123.
Frischen, Josef, 58. 181. 374.
Frieß, Pauline, 177.
Friskin, J., 120.
Frodl, Karl, 125. 379.
Fröhlich, Alfred, 56. 123. 175.
Frommer, Paul, 245.
Frühauf, A., 249.
Fryer, Herbert, 121.
Fuchs, Albert, 373.
Fuchs, Anton, 299.
Fuchs, Bertha, 368.
Fuchs, Karl, 294. 315.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fugère, Lucien, 247.
Funck, Therese, 125. 308. 318.
Furtwängler, Wilhelm, 55.
v. Gabain, Anna, 53. 55.
Gabrilowitsch, Ossip, 122. 178. 188. 256. 304. 305. 378.
Gade, Axel, 119.
Gade, Niels W., 189.
Gaertner, Otto, 371.
Gaillart 310.
Gaißer, Hugo Athanas, 294.
Gall, J., 187.
Galston, Gottfried, 118. 121. 125. 315.
Ganne, Louis, 107.
Ganz, Rudolph, 55. 374.
Garcia, Manuel, 168.
de Garlandia, Johannes, 353.
Garpf-Quartett 317.
Gärtner, Marie, 48. 299. 300.
Gatti-Casazza, Giulio, 47. 299.
Gaulé 61.
Geibel, Emanuel, 349.
Geim 189.
Geis, Johanna, 118.
Geißler, F. A., 366.
Gentner, Karl, 373.
Gentner-Fischer, Elsa, 373.
Gentz, Prof., 248.
Gelbart, Fanny, 309.
Gelbtrunk, Adam, 319.
Geller-Wolter, Luise, 303.
Gellert, Chr. Fürchtegott, 304.
Georg II., Herzog v. Meiningen, 211.
Georges, Alexandre, 315.
Geneé, Rudolf, 23.
Gentlemen's Concerts (Manchester) 188. 314.
Gerardy, Jean, 249. 374.
Gerber, Ernst Ludwig, 169.
Gerhardt, Elena, 62. 115. 117. 120. 186. 309. 313. 314. 371.
Gerhäuser, Emil, 49. 177. 300.
v. Gerlach 245.
Gernsheim, Friedrich, 179. 184. 186. 252. 304. 306. 372. 375.
Gerstorfer, Auguste, 47. 366.
Gesangakademie, Breslauer, 115.
Gesangverein, Städtischer (Bonn), 115.
Gesangverein (Duisburg) 184.
Gesangverein, Rühlscher, 308.
Gesellschaft für ästhetische Kultur 118.
Gesellschaft, Musikalische (Köln), 59. 60. 119. 311. 375.
Gesellschaft, Musikalische (Leipzig), 60. 187. 312.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 51. 179. 248. 368.
Gesellschaft, Musikalische (Dortmund), 116.
Gesellschaft, Philharmonische (Hamburg), 310.
Gesellschaft, Philharmonische (Helsingfors), 118.
Gesellschaft, Philharmonische (London), 313.
Gesellschaft, Philharmonische (Paris), 122. 123. 316.
Geßner, Franz, 119.
Gesterkamp, Jan, 304.
Gewandhaus-Chor 376.
Gewandhaus-Konzerte (Leipzig) 60. 119. 187. 254. 311. 375.
Gewandhaus-Orchester 311. 376.
Gewandhaus-Quartett, Leipziger, 56. 119. 307. 376.
Geyer, Stefi, 125. 187.
Geyer-Dierich, Meta, 112.
Geyersbach, Gertrud, 184.
Gheusi (Librettist) 246.
Gigout, Eugène, 126.
Gilbert, Jean, 300.
Gille, Karl, 45. 58. 186. 365. 374.
Gilow, Mathilde, 52. 314.
Gilquin, Madeleine, 52.
Gilson, Paul, 116.
Giorgi, Angelica, 371.
Giovannini 59. 172.
Gjertsen, Beatrice, 110.
Glasenapp, C. Fr., 220.
Glazounow, Alexander, 55. 115. 118. 120. 124. 125. 127. 309. 317. 372. 377. 379.
Glazounow, K., 377.
Glee and Madrigal Society (Blackpool) 314.
Gleißberg, A., 255.
v. Glehn, Prof., 377.
v. Glehn, Rhoda, 120. 314.
Glière, Reinhold, 51. 182. 308. 317.
Glinka, Michael, 38. 178.
Glinz, Helene, 305.
Gluck, Chr. W., 9. 46. 47. 56. 57. 77. 79. 121. 181. 314. 374.
Gmeiner, Ella, 51.
Gmeiner, Luise, 255. 307.
Godard, Benjamin, 185.
Godenne, Suzanne, 54. 372.
Godowsky, Leopold 50. 58. 63. 118. 121. 124. 125. 183. 251. 314. 317. 374.
Goethe, Johann Wolfgang, 57. 118. 126. 148. 169. 171. 175. 188. 195. 220. 221. 222. 228. 239. 264. 304. 349. 376.
Goette, Elfriede, 54. 180. 370.
Goetz, Hermann, 185.
Goetz-Levy, Gina, 250.
Göhler, Georg, 60. 187. 255. 256. 312. 376.
Goldberg, Jacques, 247.
Goldenblum, Dr., 124. 317.
Goldenweiser, Alexander, 121. 315.
Goldmark, Karl, 52. 109. 254.
Goldschmied, Richard, 312.
Goldschmidt, Hugo, 294.
Goldschmidt, Paul, 301. 303. 308. 369.
Göllner, August, 51.
Göllrich, Josef, 46. 246.
Golther, Wolfgang, 299.
Goodson, Katharina, 120.
Göpel (Sänger) 117.
Goritz, Otto, 299.
Görner, K. A., 110.
Gorodetzky 252.
v. Gosen, Theodor, 64.
Gößler, Wilhelm, 62.
Goßmann, Friederike, 215.
v. Gotter, Graf, 74.
Gotthelf, Felix, 175.
Gottscheit, Franz, 176.
Götz, Karl, 56.
Götze, Marie, 46. 374.
v. Götze, P., 36.
Gouvy, Theodor, 249.
de Goya, Francisco, 233.
Gorter, Albert, 46. 61. 176. 366. 376.
Grabert, Martin, 369.
Graedener, Hermann, 319.
Graener, Paul, 191.
Graeve, Anna, 370.
Grainger, Percy, 57. 119. 300. 309. 312.
Grammann, Carl, 359. 360. 372.
Grams, Else, 252.
v. Granfeldt, Hanna, 45.
Grau, Arno, 176.
Graun, Karl Heinrich, 68. 69. 70. 72. 73. 74. 76. 77. 78. 79.
v. Grave, Elsa, 58. 303.
v. Grave-Jonas, Elsa, 379.
Greco, Gaetano, 170.
Greene, Plunket, 120.
Gregor, Hans, 244.
Gregori, Ferdinand, 61.
Gregorowitsch, Charles, 51. 118.
Greif, Martin, 349.
Grelinger, Regine, 310.
Gresser, Emily, 302.
Grétry, A. E. M., 61. 112. 120. 189. 192 (Bild). 302. 313.
Gretscher, Philipp, 189.
Grevesmühl, H., 125.
Grieg, Edvard, 57. 118. 119. 125. 178. 180. 183. 187. 188. 189. 252. 307. 313. 370. 372.
Griesmer, Berta, 177.
Grillparzer, Franz, 49.
Grimm, J. O., 371.
Grimm-Mittelmann, Berta, 119.
Grisar, Albert, 365.
Gritzbach, Carl, 174.
Gröbke, Adolf, 364.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de Grocheo, Joh., 354.
Groneman, J., 341. 342. 345.
Gros, Maarten, 44. 173.
Groß, Carl, 297.
Groth, Klaus, 371.
Gruder, Hugo, 47.
Grümmer, Paul, 119.
Grünberg, Max, 54.
Grünfeld, Heinrich, 371.
Grünfeld-Son-Quartett 115.
Gruppe, Paul, 182.
Gruselli, Fritz, 45. 365.
Grüters, Hugo, 115.
Grützmacher, Friedrich, 170. 171. 375.
Guidé (Theaterdirektor) 297.
Guilbert, Yvette, 370. 373. 375. 376.
Guilmant, Alexandre, 242.
Gulbranson, Ellen, 108.
Gumpelzhaimer 122.
Gumpert, Julian, 308.
Gundlach, Georg, 52.
Gunning, Nella, 309.
Gunst, Eugen, 315. 377.
Günther, J. C., 42.
Günzburg, Mark, 58.
Gura, Hermann, 52. 114. 115. 119. 184. 372. 379.
Gura-Hummel, Annie, 52. 115. 119. 174. 379.
Gurlitt, Cornelius, 380 (Bild).
Gurlitt, Manfred, 180.
Gürzenich-Konzerte 59. 119. 186. 311. 375.
Gürzenich-Quartett 57. 119. 186. 315.
Gutheil-Schoder, Marie, 48. 246. 256.
Gutheim-Pönsgen, Mimi, 46. 246.
Gutherz-Hönel, Elisabeth, 189.
Guszalewicz, Alice, 109.
Guttmann, Alfred, 293.
Gutzmann, Elisabeth, 255.
v. Guzewski, A., 127.
de Haan-Manifarges, Pauline, 177. 184. 300. 309. 310.
de Haan, Willem, 184.
Haas, Joseph, 42.
Haas, Max, 364.
Haas (Sänger) 379.
Haberl, Benno, 110. 379.
Hack, Henri, 310.
Häckel, Friedrich, 62.
Hackenberg, Mathilde, 245.
Hadenfeldt, Lilly, 253.
Hadley, Henry, 182. 183.
Hadwiger, Alois, 44. 173.
Hafgren-Waag, Lilly, 55. 116. 178. 246. 301.
Hagel, Richard, 60. 312.
Hagel-Ritter (Sängerin) 60.
Hagen, Adolf, 306.
Hagen, Otfried, 64. 173.
Hager, Fanny, 308.
Hahn, Reynaldo, 248.
Hahn, Uta, 115. 119. 184.
Haile, Eugen, 126.
Halbach, Lucie, 113.
Hall, Marie, 62.
Hallé-Chor (Manchester) 187. 313. 314.
Hallén, Andreas, 373.
Hallensleben, Erna, 44.
Hallwachs, Karl, 118.
Halm, A., 376.
Halvorsen, Johan, 251.
Hamann-Quartett 184.
Hambourg, Mark, 378.
Hamm (Organist) 126.
Hammar, William, 108.
Hammerstein, Lydia, 174.
Handel-Thorlay, W., 242.
Händel, G. Fr., 46. 53. 54. 112. 115. 116. 118. 119. 121. 147. 183. 187. 191. 233. 251. 256. 287. 289. 306. 307. 310. 312. 316. 372. 374. 375. 377. 378. 379.
Handschin, Jacques, 121.
Hanger, Ida, 177.
Hanns, Conrad, 303.
Hansen, Wolfgang, 119.
d'Harcourt, E., 63.
Harder, Nelly, 180. 185.
Hare, Amy, 50.
Harff, Adolf, 239.
Harmoniegesellschaft (Magdeburg) 61. 314.
Harrison, Beatrice, 58. 59. 116. 184. 191. 307. 371.
Harrison, Jul., 120.
Harrison, May, 58. 59. 61. 184. 307.
Hartleben, Otto Erich, 171.
Hartmann, Elisabeth, 176. 304. 379.
Hartmann, Emil, 189.
Hartmann, Georg, 108.
Hartmann, Hilde, 61.
Hartmann, Ludwig, 12.
Hartmann, Pater, 115.
Hartung, Anna, 119.
Hasl, Marie, 173.
Hasse, Emil Otto, 253.
Hasse, Johann Adolf, 73. 78. 373. 376.
Hasselmans (Dirigent) 122. 123. 378.
Hassler, Hans Leo, 122.
Haßler, Walter, 256.
Hauff, Wilhelm, 118.
Hauptmann, Gerhart, 220. 309.
Hauptmann, Moritz, 305.
v. Hausegger, Siegmund, 51. 114. 127. 186. 250. 306. 310. 311. 368. 374.
Hausmann, Otto, 245.
Hausmann, Walter, 255.
v. Hattingberg, Magda, 58.
Hautz, Hans, 52.
Havemann, Gustav, 368.
Haydn, Joseph, 23. 25. 27. 29. 40. 51. 56. 59. 112. 113. 114. 116. 117. 118. 120. 121. 126. 184. 185. 186. 187. 241. 248. 249. 253. 254. 271. 273. 301. 303. 310. 325. 367. 374. 375. 379.
Haym, Hans, 57. 307.
Hebbel, Friedrich, 377.
Heckel, Hans, 173.
Heermann, Hugo, 57. 179. 369. 374. 378. 379.
Heermann, Viktor, 44. 375.
Hegar, Friedrich, 57. 58. 379.
Hegar, Johannes, 318.
Heger, Robert, 173. 178.
Hegner, Anna, 252.
Hegner, Paula, 120. 181. 314.
Heilbronner, Rosa, 122.
Heilmann & Littmann 176.
Heim, Emmy, 124.
Heim, Viktor, 319.
Hein, Charles, 245.
Heine, Heinrich, 171. 304. 311. 312. 368. 376.
Heinemann, Ernst, 3. 4. 11. 12. 13. 14. 15. 21. 80. 81. 85. 86. 93. 94. 95. 132. 133. 134. 135 136. 137. 139. 140.
Heinemann, Käte, 182.
Heisler (Sängerin) 112.
Heiß, Wilhelmine, 184.
Hekking, Gerard, 177. 184. 185. 189. 308. 377.
Helbing, Wilhelm, 372.
Helbling-Lafont, Laura, 53. 370.
v. Helmholtz, Hermann, 240. 241. 293. 345.
Helsted, Gustav, 375.
Hempel, Frida, 62. 116. 118. 186. 188. 318. 364. 373.
Henckell, Karl, 171.
Henke 60.
Henkel, Lili, 314.
Hennig, C. R., 188.
Hennig, Kurt, 53.
Henry, Marc, 56. 61.
Henschel, Georg, 41. 60. 372.
Hensel, Heinrich, 183. 301.
Hentschel-Schesmer, Grete, 53.
Herfurth, Prof., 188.
Hermann, Agnes, 117. 300.
Hermann, Paul, 306.
Herold, Wilhelm, 44. 245.
Herper, Frieda, 297.
Herper, Guido, 107. 364.
Herterich-Lahnstein, Hedwig, 118.
Hertz, Alfred, 299.
Herwarth, Conrad, 174.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herzka, Julius, 173.
v. Herzogenberg, Elisabeth, 40.
Heß, Heinz, 372.
Heß, Ludwig, 118. 126. 301. 374.
Heß, Otto, 44.
Heß-Quartett 179. 301.
Heß, Willy, 179. 187. 188. 301.
Heß van der Wyk, Theodor, 55. 180.
Hesse, Hermann, 171.
Heuß, Alfred, 294.
v. d. Heydt, Selma, 245.
Heyland, Arthur, 180.
Heymann, K. Ruth, 120.
Heyne, Herbert, 314.
Heyse, Paul, 349.
Hildebrand, Marie, 371.
Hildebrandt-Saatz, Elisabeth, 249.
Hill, Tilia, 115. 182. 183. 300. 371.
Hiller, Ferdinand, 305.
Hiller, Hans, 376.
Hinze-Reinhold, Bruno, 127. 183. 187. 255. 308. 311. 375. 379.
Hirsch, Karl, 62.
Hirsch-Kauffmann, Mathilde, 115.
Hirt, Fritz, 178. 314.
Hitzelberger, A., 377.
Hobday, A., 314.
Hock-Quartett 57.
Hoeberg (Komponist) 365.
Hoehn, Alfred, 125. 307. 310. 318. 379.
van der Hoeven, Cato, 309.
Hofbauer, Rudolf, 111. 367.
Hoffmann, Baptist, 164. 364.
Hoffmann, E. Th. A., 233. 359.
Hoffmann, L., 371.
Hoffmeister (Komponist) 379.
Hofkapelle (Altenburg) 376.
Hofkapelle (Braunschweig) 55. 183. 371.
Hofkapelle (Darmstadt) 184.
Hofkapelle (Dessau) 61. 184.
Hofkapelle (Karlsruhe) 59. 375.
Hofkapelle (München) 377.
Hofkapelle (Stuttgart) 126. 189. 318.
Hofkapelle (Weimar) 379.
Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 50. 188. 189. 367.
Hofmann, Alois, 108. 297.
Hofmann, Hans, 376.
v. Hofmann, Ludwig, 319.
v. Hofmannsthal, Hugo, 6. 228. 298.
Hofmüller, Sebastian, 108.
Hofmusik-Konzerte (Darmstadt) 55.
Hofopernorchester (St. Petersburg) 125.
Hoftheaterkonzerte (Dresden) 117.
Hogarth, William, 233.
Hokusai 319.
Holbrooke, J., 120.
Hölderlin, Friedrich, 250.
Hollaender, Alexis, 251. 302.
Hollaender, Gustav, 369.
Hollenberg, Arno, 44.
Hollenberg, Otto, 178.
Holliday, Eugène, 376.
Holm, Emil, 49. 177.
Hölterhoff, Leila S., 127. 308. 312.
Holtschneider, Carl, 116.
Holtz, Hedwig, 182.
Holzmann, W., 215.
Homer, Louise, 151. 299.
Hopf, Hermann, 311.
Hopfe, Carl, 178.
Hoppen, Rudolf, 118. 310.
Horaz 348.
Hörmann (Maler) 191.
v. Hornbostel, Erich, 294.
Hörner, Meta, 126.
Horvat, Gabriele, 366.
Hösel, Kurt, 304.
Höttges, Richard, 366.
van Hout (Bratschist) 119.
Hoyer, Karl, 305.
Hrymali, Josef, 121.
Huber, Hans, 312.
Huberman, Bronislaw, 58. 115. 116. 118. 124. 183. 190. 301. 316. 319. 374.
Hubert, Alexander, 61.
Hubert, Lucie, 61.
Hue, Georges, 264 („Le Miracle". Uraufführung in Paris).
Hugo, Victor, 123.
v. Hülsen, Georg, 364.
v. Humboldt, Alexander, 354.
Huml, Georg, 366.
Humperdinck, Engelbert, 47. 162 ff („Königskinder". Berliner Erstaufführung). 175. 189. 244. 247. 299 („Königskinder". Uraufführung in New-York). 364. 365. 368.
Hunold, Erich, 44. 45.
Huot, Else, 252.
Hurlstone (Komponist) 314.
Hurstinen, Sulo, 371.
Hus, Harry, 310.
Hüttner, Georg, 116. 306.
Hutter, Willy, 184.
Ibach, R., 51. 307.
Igel-Hache, Else, 44.
Igumnow, Constantin, 181. 255. 315.
Illica, Luigi, 244.
Inderau, Hermann, 178.
d'Indy, Vincent, 120. 123. 183. 191. 242. 254. 374. 378. 379.
Instrumentalverein (Aachen) 112.
Ippolitow-Iwanow, M., 313.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 49. 177. 374.
Irrgang, Bernhard, 50. 248. 368.
Isaacs, Edward, 188.
Isabey (Maler) 192.
Isler, Ernst, 127.
Isouard, Niccolo, 192.
Istel, Edgar, 256. 359.
van Isterdaël, Charles, 309. 310.
Jacob, Lortot, 313.
Jacobowski, Ludwig, 349.
Jadlowker, Hermann, 299.
Jaeger, Ferdinand, 58.
Jahn, Ludwig, 64.
Jahn, Otto, 9. 94. 136. 287.
Jahnke, Zdzislaw, 370.
Jahn-Rubau (Sängerin) 315.
Jakobs, Anna, 301.
James, J., 120. 314.
Janssen, Julius, 116. 306.
Janssen, Max, 371.
Jansson, Thorolf, 248.
Jappe, M., 372.
Jaques-Dalcroze, Émile, 117. 181. 190. 250.
Järnefelt, Armas, 247. 318. 373.
Järnefelt, Maikki, 118. 317.
Jarno, Georg, 48. 175.
Jelisarowna, Anisja, 160. 161.
Jellouschegg, Adolf, 44. 173.
Jelmoli, Hans, 380.
Jensen, Adolf, 187.
Jerschoff, J., 317.
Jessen, Hermann, 45.
Jesus Christus 41.
Joachim, Joseph, 40. 115. 186. 188. 308. 309.
Johanniskirchenchor (Leipzig) 376.
Jokl, Dr., 191.
de John, Emil, 249.
Jonas, Alberto, 185. 187.
Jonas, Ella, 60. 249.
Jonas, Howard, 121.
Jordan, Astrid, 74. 312.
Jörn, Carl, 45. 299.
Josephson, Walther, 184.
Joutard-Loewensohn, Flora, 305.
Jovanovic, Carola, 45.
Jung, Helene, 110. 379.
Juon, Paul, 55. 56. 177. 243. 253. 317. 371. 373.
Junker van Frederikshamn, Will, 56. 114.
v. Kaan, Heinrich, 124.
Kabanoff, W., 152. 156.
Kahane, Hermine, 53.
Kahler, Margarete, 173.
Kähler, Willibald, 110. 318.
Kahn, Robert, 56. 60. 171. 249. 302.
Kaiser, Alfred, 175.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kaiser, Drag., 178.
Kaiser, Hedwig, 252.
Kaiser, Pauline, 215.
Kalbeck, Max, 40. 93.
Kalkmann, Charlotte, 55.
Kalinnikow, Wassili, 374. 379.
Kallensee, Olga, 173.
Kamer, J., 256.
Kaminski, Margarete, 370.
Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 51. 60. 249.
Kammrath, Gustav, 365.
Kämpf, Karl, 371.
Kämpfert, Anna, 123. 178. 184. 189. 305.
Kamtschatow, Boris, 124. 125. 304. 312.
Kant, Flore, 126.
Kapelle, Kgl. (Berlin), 50. 112. 248.
Kapelle, Kgl. (Dresden), 231. 253. 306. 372.
Kapelle, Kgl. (Kassel), 118. 310.
Kapelle, Kgl. (Hannover), 58. 186. 374.
Kapelle, Städtische (Magdeburg), 61.
Kapelle, Symphonische (Moskau), 121. 315. 377.
Kappel, Gertrud, 365.
Karell, Rudolf, 124.
Karg-Elert, Sigfrid, 53. 61. 242. 360. 376.
Karlowicz. M., 127. 187.
Kase, Alfred, 57. 60. 119. 183. 246. 366. 378.
Kasinogesellschaft (Magdeburg) 314.
v. Kaskel, Karl, 44. 108.
Kastorsky, W., 315. 317.
Kauffmann, Fritz, 190.
Kaun, Hugo, 56. 57. 59. 117. 125. 127. 180. 185. 187. 188. 249. 308. 312. 372.
v. Kéeri-Szántó, Imre, 113.
Keiper, Hermann, 373.
Keitel, Friedrich Wilhelm, 180.
Keldorfer, Marie, 376.
Keller, Gottfried, 49.
Keller & Reiner 370.
Kellerer, Joseph, 122.
Kemény-Schiffer-Quartett 115.
Kepler, Johann, 354.
Kerll, Kaspar, 122.
Kerner, Stefan, 115.
Kerntler, Jenő, 113. 303.
v. Kerpely, Eugen, 115. 303.
Kerrebyn, Marius, 310.
Kerzin-Verein 377.
Kerzmann, Fritz, 174.
Kessissoglu, Angelo, 126.
Kestenberg, Leo, 113. 120. 186.
Ketten, Leopold, 374.
Kettner, Anna, 44.
Kettner, Karl, 44.
v. Keußler, Gerhard, 123. 124. 378.
Kjellström, Sven, 318. 375.
Kiefer, Heinrich, 58. 184. 315. 374. 378.
Kienzl, Wilhelm, 42. 44. 122. 245.
Kießlich, Alexander, 248.
Kilian, Theodor, 315.
Kinkeldey, Otto, 360.
Kiosai 233.
Kirchenchor, Akademischer (Straßburg), 379.
Kirchhoff, Walter, 123. 164.
Kirchenmusikverein (Preßburg) 320.
Kirchner, Alexander, 247.
Kirkby-Lunn 313. 314.
Kirsch-Marx, Hedwig, 310. 315.
Kittel, Bruno, 304.
Kittel, Hermine, 367.
Kiurina, Berta, 111.
Klausner, Otto, 176.
Klauwell, Otto, 311.
Klein, Erna, 253.
Klein, Lidus, 127.
Kleinert, Rose, 46.
v. Kleist, Heinrich, 178.
Klemperer, Otto, 175.
Klengel, Julius, 59. 188. 243. 254. 255. 311. 312.
Klengel, Paul, 363.
Kleve, Halfdan, 311.
Klička, Prof., 124.
Klinckerfuß, Johanna, 127.
Klinger, Max, 64.
Klinghammer, Erich, 60. 109. 246.
Klingler, Karl, 112. 250.
Klingler-Quartett 51. 54. 112. 120. 122. 188. 249. 302. 307.
Klose, Friedrich, 171. 183. 311. 375. 377.
Klose (Pianistin) 379.
Kluge, Reinhard, 371.
Kluge, Albert, 312.
Kluge, Margarete, 297.
Klum, Hermann, 188.
Klutmann, Rudolf, 53.
Knappe (Sängerin) 379.
v. Knobelsdorf, G. W., 71. 72.
Knoch, Ernst, 109.
Knoch, Eva, 44.
Knochenhauer (Cellist) 372.
v. Knorring, Marie, 372.
Knote, Heinrich, 44. 47. 173. 365. 372.
Knüpfer, Paul, 60. 364.
Koats, M., 121.
Koch, Emma, 54.
Koch, Friedrich E., 125. 317.
Koch, Herm. E., 376.
Kochański, Waclaw, 187.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 51. 59. 378.
v. Koczalski, Raoul, 55. 58. 115. 117. 125. 184. 185. 189. 361. 371.
Koegel, Martin, 297.
Koenen, Tilly, 55. 59. 62. 112. 116. 122. 309. 378.
Koenig, Lucie Alice, 52.
Koenig, Paula, 255.
Köhler 293.
Köhler, L., 36.
Köhler, Wolfgang, 293.
Köhler-Haußen, F., 56. 183.
Kohmann, Anton, 184. 306. 379.
Kolkmeyer, H., 183.
Kölle (Komponist) 55.
Konewski, Eugenie, 249. 303.
Konrad, Theodor, 247.
König, Meta, 371.
Konservatorium, Kgl. (Stuttgart), 189.
Konservatoriumkonzerte (Paris) 378.
Konta, Robert, 52. 191.
Konzerte, Philharmonische (Berlin), 50. 112. 178. 248. 301. 368.
Konzerte, Philharmonische (Dresden), 56. 307. 372.
Konzerte, Philharmonische (Halle a. d. S.), 58. 185.
Konzerte, Philharmonische (Hamburg), 186. 310.
Konzerte, Philharmonische (Leipzig), 60. 119. 187. 311. 376.
Konzerte, Philharmonische (Prag), 123. 316.
Konzertgesellschaft (Barmen) 178.
Konzertgesellschaft (Elberfeld) 57. 307.
Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 377.
Konzert-Quartett, Berliner, 61.
Konzertverein, Berliner, 51. 179. 250. 302. 369.
Konzertverein, Dänischer (Kopenhagen), 375.
Konzertverein (München) 121. 255. 377.
Konzertverein (Rostock) 379.
Konzertverein, Wiener, 116. 190. 319.
Konzertverein, Allgemeiner (Barmen), 178.
Konzertverein-Orchester (München) 256.
Konzertverein-Orchester (Wien) 374.
Korander, Ida, 113.
Koretschenko, Prof., 377.
Körner, Theodor, 118.
Körner (Sängerin) 48.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Korngold, Erich Wolfgang, 107. 124. 175. 183. 190. 191. 312.
Környei (Sänger) 116.
Korolanyi, Friedrich, 108. 245.
Korth, Maria, 176.
Kothe, Robert, 308. 371.
Kovarovic, Karl, 48. 183.
Krall, Emil, 41.
Kramm, Georg, 56.
Kranich, Alvin, 372.
Kraus, Ernst, 45. 46.
v. Kraus, Felix, 57. 127. 177. 310. 373. 374.
Kraus, Lothar, 62.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 111. 127. 255. 373.
Krause, Clara, 370.
Krause, Max, 306.
Krausescher Frauenchor, Clara, 370.
Kraze, Heinrich, 110.
Krehl, Stephan, 311. 369.
Kreibig (Theaterdirektor) 102.
Krein, D., 377.
Kreisler, Fritz, 120. 122. 125. 183. 188. 300. 306. 308. 309. 311. 313. 314. 315. 317. 318. 373. 377.
Kreitz, Hedwig, 52. 379.
Kremser, Eduard, 117.
Kretzschmar, Hermann, 40. 121. 307.
Kreutzer, Leonid, 54. 114. 312. 317.
Krieger, J., 122.
Krieger, J. Ph., 122.
Kris, Emerich, 184. 185.
Křička, Jaroslav, 123.
Kroegel, Arnold, 311. 375.
Kroemer, Hugo, 372.
Kroemer, Richard, 372.
Kromer, Joachim, 62.
Kronen, Franz, 47.
Kronke, Emil, 183. 307.
Kroyer, Theodor, 40.
Krug, Arnold, 61.
Krug-Waldsee, Josef, 61.
Krüger, Felix, 293.
Krüger, Johannes, 180.
Kruis, Josepha, 122.
Krull, Anni, 364.
Kruse, Georg Richard, 254.
Kubelik, Jan, 121. 249. 306. 308. 318. 319. 371.
Kufferath (Theaterdirektor) 297.
Kuhl-Dahlmann, Ida, 62.
Kuhlau 119.
Kühlborn, H., 118.
Kuhn, Paul, 177.
Kuhn-Brunner, Charlotte, 177. 298.
Kühne-Hellmessen, Minnie, 316.
Kühnel, Mila, 297.
Kun, Cornelius, 44.
Künneke, Eduard, 44. 244.
Kunstkring, Haagscher, 309.
Küntzel, Martha, 182.
Kunz, Toni, 179.
Kunze, Albert, 366.
Kuper, Emil, 121. 315. 377.
Kurhaus-Konzerte (Wiesbaden) 63.
Kursch, Richard, 52.
Kürsten (Dirigent) 118.
Kurz, Selma, 111. 116. 256. 319.
Kurzrock, August, 371.
Kusnezowa, Maria, 124. 177.
Kussewitzky, Sergei, 121. 124. 125. 178. 179. 315. 316. 317. 377.
Kutzschbach, Hermann, 56. 117. 174.
Kuyper, Elisabeth, 303.
Kvapil (Regisseur) 366.
Kwast, James, 302. 368.
Kwast-Hodapp, Frieda, 119. 248. 302. 310.
Kwast-Trio 368.
Labia, Maria, 110. 244.
Lablache, Luigi, 136.
Labori, Marguerite, 123.
Lachowska, J., 176.
Lafite, Karl, 319.
Lafont, Hermann, 53. 370.
Lafont-Beyer-Trio, 53. 369.
Laforêt, Alexandre, 320.
Lähnemann, Otto, 365.
Lahusen, Christel, 127.
Lalo, Edouard, 57. 121. 125. 127. 183. 313.
Lambinon, Nicolas, 182.
Lambrino, Télémaque, 55. 58. 255. 309.
van Lammen, Mientje, 378.
Lamond, Frederic, 58. 59. 62. 118. 121. 124. 125. 126. 177. 182. 183. 306. 311. 312. 314. 373. 374.
Lamoureux, Charles, 123. 315.
Lampe, Walther, 360. 380.
Land, Dr., 341.
Landmann, Arno, 255. 378.
Landes-Symphonieorchester (Budapest) 115. 116.
Landsman, Rose, 251. 312.
Lane, Brand, 188. 314.
Lange, Hans, 118. 373.
de Lange, Samuel, 126.
Lange-Müller, Peter Erasmus, 119. 192 (Bild).
Lange-Frohberg, Fritz, 61.
Langford, S., 188.
Lanz (Familie) 46.
Laparra, Raoul, 297.
La Porte-Stolzenberg, Claire, 57.
Larsen, Kjar, 375.
Lassalle, Joseph, 187. 316. 372. 379.
Lassen, Eduard, 215.
di Lasso, Orlando, 122. 287.
de Lassus, Augé, 247.
Last, Marie, 309.
Lattermann, Theodor, 184.
Lauber, Joseph, 191. 305. 373.
Laugs, Robert, 117.
Lauprecht-van Lammen, Mientje, 57. 62. 119.
Laurent, Marguerite, 303.
Laurent, Therese 302.
Laurischkus, Max, 181. 250.
Lautenbacher, Auguste, 176.
Leconte de Lisle 123.
Lederer, Felix, 61. 315.
Leech, Beatriz, 124. 252. 312.
Lefler, Heinrich, 111.
Leffler-Burckard, Marta, 175.
Leginska, Ethel, 255. 312.
Lehár, Franz, 44. 46. 108. 173. 300.
Lehmann, Lilli, 53. 64 (Bild). 375.
Lehrergesangverein (Breslau) 306.
Lehrergesangverein (Charlottenburg) 369.
Lehrergesangverein (Chemnitz) 183.
Lehrergesangverein (Dortmund) 117.
Lehrergesangverein (Duisburg) 184.
Lehrergesangverein (Elberfeld) 57.
Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 118.
Lehrergesangverein (Kassel) 118.
Lehrergesangverein (Leipzig) 312.
Lehrergesangverein (Mannheim) 61.
Lehrergesangverein (München) 256.
Lehrergesangverein (Nürnberg) 62.
Lehrergesangverein (Posen) 188.
Lehrergesangverein (Prag) 378.
Lehrergesangverein (Rixdorf) 248.
Lehrergesangverein (Stettin) 189.
Leichtentritt, Hugo, 172.
Lejdström 376.
Leisner, Emmi, 57. 178. 248.
Leliwa (Sänger) 319.
Lénart, Gita, 304. 376.
v. Lenau, Nikolaus, 50. 304.
Lénéka, André, 108.
Leonard, Therese, 125. 313.
Leonardo da Vinci 233.
Leoni, Franco, 120.
Lerner, Tina, 251.
Leroy, Marie, 177.
Lessing, G. E., 229. 262.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leßmann, Eva, 54. 182.
Leßmann, Otto, 54. 125.
Lett, Phyllis, 314.
Levi, Hermann, 11. 13. 14. 15. 21. 80. 85. 94. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 139.
Levy, Lazare, 369. 374.
Lewicka, Matilde, 176.
Lewin, Edith, 52.
Leydhecker, Agnes, 55. 118. 311.
Lhévinne, Joseph, 61. 116.
Liadow, Anatol, 54. 121. 125. 186. 252. 313. 372.
Liapunow, Sergei, 114. 372. 377.
Lieban, Julius, 364.
Liebert, Else, 44. 173.
Liederfreunde (Königsberg i. Pr.) 60.
Liederkranz (Frankfurt a. M.) 57.
Liederkranz (Genf) 374.
Liederkranz (Heidelberg) 118.
Liederkranz (Nürnberg) 62.
Liedertafel (Augsburg) 177.
Liedertafel, Deutsche (Antwerpen), 112.
Liedertafel (Dresden) 56.
Liedertafel (Elberfeld) 57.
Liedertafel (Mainz) 61.
van Lier, Jacques, 369.
Lienhard, Fritz, 42.
Lietzmann, Kurt, 113.
v. Liliencron, Rochus Frhr., 192 (Bild).
Liljefors, Ruben, 54.
Limbert, Frank, 57. 184.
Lindemann, Fritz, 127. 308. 373.
Lindemann-Trio 304.
Lindholm, Karin, 54. 179.
Lineff, Eugenie, 38. 156. 159. 160. 161.
Lindhe 318.
Lindner-Orban, Lucy, 61.
Lion, Clara, 373.
Liska, Karl, 185.
Liszewsky, Tillman, 57.
Liszt, Franz, 40. 50. 53. 55. 57. 58. 59. 60. 61. 63. 113. 116. 121. 123. 124. 125. 127. 148. 170. 178. 184. 186. 187. 189. 222. 233. 251. 252. 300. 301. 303. 306. 307. 308. 311. 312. 313. 315. 316. 317. 368. 369. 372. 374. 375. 376. 377. 378. 380.
Litolff, Henry, 30.
Littmann, Max, 176.
Litvinne, Felia, 107. 112.
Löbmann, Hugo, 294.
Lobstein-Wirz, Luise, 59.
Locatelli, Pietro, 302.
Lochbrunner, Ernst, 380.
v. Loefen-Heß, Juana, 251.
Loeffler, Ch. M., 317.
Loevensohn, Marix, 252. 303.
Loewe, Carl, 50. 119. 180. 184. 361. 367. 372. 375.
Loewenfeld, Hans, 245. 365.
Lohse, Otto, 45. 59. 178. 183. 245. 300. 307.
Löltgen, Adolf, 173.
Long 109.
Loock-Schettler, Clara, 113.
v. Lopuska, Helena, 61. 253.
Lorenz, Alfred, 373.
Lorenz, C. A., 248.
Lorenziti, Bernardo, 178. 316.
Lortzing, Albert, 47. 49.
Loti, Pierre, 300.
Lotti, Antonio, 68.
Lotze-Mohr (Sängerin) 125.
Lowczyński, T., 176.
Löwe, Ferdinand, 116. 121. 190. 255. 374. 377.
Löwe, Margarethe, 252.
Löboschütz, Anna, 317.
Löboschütz, Lea, 121. 317.
Ludwig, Friedrich, 294.
Ludwig, Otto, 241.
Ludwig, Paul, 313.
Lully, J. B., 58.
Lüppertz, Willy, 60. 109. 246. 312.
Lussy, Mathis, 294.
Luther, Martin, 56. 376.
Lütschg, Waldemar, 253.
Lutter, Heinrich, 58. 59. 183. 374.
Lüttkemeyer, Prof., 44.
v. Lutze, Vera, 180.
Lwoff 32. 36.
Lyckaeth (Frau) 248.
Lykurg 351.
Mac Dowell, Edward, 57.
Mac Grew, Rose, 244.
Mac Innes, J. C., 120. 313.
Macan (Komponist) 379.
Mackay, Louise, 60.
Mackenzie, Alexander, 120.
Mackenzie, Lord, 75.
Macmillen, Francis, 182.
Macudzinski, A. 183.
Madetoja 118.
Magnard, Albéric, 123.
Madrigal-Vereinigung, Barthache, 53. 177.
Maglstretti, Luigi, 116. 305.
Magre, Maurice, 378.
Mahlendorff, Bernhardine, 48. 300.
Mahler, Alma Maria, 191.
Mahler, Gustav, 62. 64 (Bild). 121. 126. 190. 248. 250. 310. 311. 312. 315. 316. 372. 374. 375.
an der Mahr, Olga, 245.
Maison du Lied (Moskau) 377.
Makusch (Sängerin) 176.
Malata, Oscar, 174. 183. 184. 244.
Maler, Dr., 374.
Malherbe, Charles, 294.
Mallinson, Albert, 117.
Mallinson, Anna, 117.
Malmgrén, Eugen, 118.
Malow, Else, 305.
Mandl, Richard, 256. 308.
de Manén, Joan, 55. 118. 187. 254. 306. 372.
Mang, Karl, 44.
Mang, Xaver, 379.
Mann, Eduard E., 307.
Männerchor, Leipziger, 61.
Männergesangverein, Deutscher (Prag), 123. 124.
Männergesangverein (Graz) 58.
Männergesangverein, Spitzer scher, 115.
Männergesangverein (Straßburg) 125.
Mannerheim, Aina, 304.
Mannstädt, Franz, 256.
v. Manoff, August, 48. 299.
Manschedel, R., 62.
Mantler, Ludwig, 107.
Manz, Bertha, 178.
Marcel, Lucille, 58. 256. 300. 317.
Marcello, Benedetto, 376.
Marcoux (Sänger) 247.
Maria Theresia, Kaiserin, 229.
Marienhagen, Otto, 53.
Marientheater (St. Petersburg) 299.
Mariquita (Balletmeisterin) 247.
Marion, Georg, 109.
Markowsky, August, 50.
Márkus, Desider, 44.
v. Marmont, Thea, 52.
Marschalk, Max, 305.
Marschner, Franz, 294.
Marteau, Henri, 57. 58. 123. 127. 178. 250. 251. 304. 305. 306. 310. 363. 369. 374.
Martel, Ada, 377.
Martin, Emma, 177.
Martini, Padre, 58.
Martini-Siegfried, Helene, 307. 370.
Martucci, Giuseppe, 318.
Marx, Joseph, 58. 305. 316. 319. 348 ff (Ein neuer Liederkomponist).
Marx, Mizi, 245. 365.
Mascagni, Pietro, 47. 173. 213.
Massenet, Jules, 45. 110. 184. 247. 299.
Mathias, F. X., 294.
Matthes, Alfred, 180.
Maurer, Heinrich, 52. 369.
Maurin (Maler) 192.
May, Steffi, 44. 173. 364.
Mayer, Friedrich, 62. 124. 310. 349.
Mayer, Karl, 180. 245. 318.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mayer-Mahr, Moritz, 53. 115. 252. 370. 374.
Mayer-Reinach, Albert, 73. 128.
Mayerhofer, Lily, 373.
Mayerhoff, Franz, 118. 183.
Mayr, Richard, 367.
Meader, Georg, 49. 177.
Medtner, Nikolaus, 315. 317.
Megerlin, Alexander, 126.
Méhul, E. N., 120 313.
Meinel, G. A., 183.
Meißner 70.
Meißner, Lorle, 318.
Meister, Ferdinand, 373.
Meitschik, Mark, 121. 311. 312. 372. 377. 378.
Melartin. Erkki, 317.
Melcer, Henryk, 187.
Melis, Carmen, 107.
Melzer, Josef, 115.
Mendel-Oberüber, Elsa, 303.
Mendelssohn, Arnold, 57. 117. 371.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 43. 50. 114. 119. 121. 125. 127. 170. 188. 213. 241. 242. 249. 255. 300. 301. 302. 305. 306. 308. 309. 315. 318. 368. 370. 372.
Mendès, Catulle, 248.
Menge. Max, 310.
Mengelberg, Willem, 177. 185. 300. 308. 315. 317. 373.
Mennicke, Karl, 73. 294.
Menter, Sophie, 361.
Menzel, Adolph, 68. 76. 128.
Menzinsky, Modest, 176. 248.
Mérane (Librettist) 246.
Meredith, Margarete, 313.
Merikanto, Oskar, 108.
Merkel, Willy, 50. 52.
Merrem, Grete, 109. 366. 376.
Merter ter Meer 365.
Mesmer, Hermann, 173.
Messager, André, 176. 177. 299. 378.
Messchaert, Johannes, 50. 60. 309. 319.
Metcalfe, Susan, 375. 378.
Metzl, Wladimir, 309.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 45. 46. 176. 184.
Meurisse (Bildhauer) 112.
Meyder (Kapellmeister) 214.
Meyer, Pauline, 54.
Meyer, Waldemar, 58.
Meyer-Quartett, Waldemar, 50. 180. 374.
Meyerbeer, Giacomo, 47. 143. 169. 173. 184 188. 233.
Meyer-Förster, Wilhelm, 364.
Meyer-Heinze, Frieda, 368.
Meyer-Olbersleben, Max, 242.
Meyer-Olbrich, Marie, 297.
Meyrowitz, Selmar, 107.
Mezger (Organist) 126.
Michaelis, Melanie, 127. 178. 188.
Michaux, R., 376.
Miche, Paul, 126.
Michler, Margarete, 305.
Mikorey, Franz, 61. 174. 184.
v. Milde, Franz, 213.
v. Mildenburg, Anna, 46. 366.
Miler, Bozo, 174.
Milinowski, Martha, 369.
Millar, Helen, 369.
Miller, William, 111. 367.
Millöcker, Karl, 175.
Milton, John, 304. 354.
Mirsalis, Hans, 246.
Mitlacher, Ernst, 248.
Mitnitzky, Issay, 116. 305.
Mlynarski, E., 120. 124.
Möckel, Paul Otto, 182. 252.
Mocquerau, André, 294.
Modern, Max, 52.
Moers, Andreas, 56.
Moest, Rudolf, 365.
Molander, Gustav, 368.
Molique, Bernhard, 243.
Möller, Dagmar, 368.
Molnár 115.
Mondain, F., 376.
Monn, Georg Matthias, 302.
Monnaie-Theater (Brüssel) 44. 297.
Mounet-Sully 122.
Monsigny, P. A., 302.
Monteverdi, Claudio, 288.
Moór, Emanuel, 177. 298. 313.
Moos, Paul, 294.
Moran, Dora, 311.
Morawetz, Josef, 56.
Moreau, Emile, 122.
Mörike, Eduard, 242. 349.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 55. 58. 185. 239. 369. 374.
Morlang, Adolf, 126.
Morris, Maximilian, 244.
Mortelmans, L., 112.
Mosel-Tomschik, Marie, 173.
Mosshammer, Prof., 115.
Moszkowski, Moriz, 124.
da Motta, José Vianna, 50. 121. 256.
Mottl, Felix, 44. 51. 122. 177. 189. 246. 255. 298. 368. 377.
Motto 314.
Moussorgski, Modest, 48. 123. 299. 300. 373. 377.
Mozart, Leopold, 56.
Mozart, W. A., 3. 4. 5. 8. 9. 10. 50. 51. 54. 56. 59. 60. 79. 86. 94. 107. 108. 112. 113. 116. 118. 119. 120. 121. 123. 127. 131. 132. 133. 135. 169. 174. 177. 178. 183. 184. 185. 187. 188. 189. 221. 241. 243. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 272ff (Die Tonart als Kunstmittel im ersten Finale von M.s „Die Hochzeit des Figaro". I.) 297. 298. 300. 302. 303. 306. 307. 308. 309. 310. 314. 315. 316. 317. 318. 323ff (Die Tonart als Kunstmittel im ersten Finale von M.s „Die Hochzeit des Figaro". Schluß). 365. 366. 369. 371. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379.
Mozart-Verein (Dresden) 56. 254.
Mraczek, Franz, 124. 183.
Mraczek, Josef, 124. 183.
Muck, Carl, 364.
Muermann (Sänger) 178.
Mugellini, Bruno, 310.
v. Mukulowska, Lilla, 113.
Müller, Adolf, 118. 179. 301.
Müller, Franz, 56.
Müller, Hermann, 294.
Müller, K., 177. 311.
Müller-Brunow 168.
Müller-Reuter, Theodor, 313.
Müller-Walsdorf, Lilly, 52.
Münch, Ernst, 379.
Münnich, Richard, 53. 294.
van Munsterhjelm, Jean, 64.
Muratore (Sänger) 247.
de Muris, Johannes, 353.
Museumsgesellschaft (Frankfurt a. M.) 57. 117. 184. 308. 373.
Musica Sacra (Kassel) 118.
Musikakademie (Hannover) 58. 374.
Musikervereinigung, Prager, 378.
Musikfreunde (Dresden) 254. 372. 373.
Musikgesellschaft, Kaiserl. Russ., 121. 124. 125. 315. 316. 317. 377.
Musikgesellschaft, Schwedische, 54.
Musikverein (Brünn) 183.
Musikverein (Chemnitz) 183.
Musikverein (Darmstadt) 55. 56. 184.
Musikverein (Dortmund) 116.
Musikverein (Düsseldorf) 56.
Musikverein (Essen) 117.
Musikverein (Kopenhagen) 119. 311.
Musikverein (Lemberg) 187.
Musikverein (Mannheim) 61.
Musikverein (Stettin) 189.
de Musset, Alfred, 349.
v. Müthel, Harriet, 303.
Mysz-Gmeiner, Lula, 58. 61. 118. 122. 126. 183. 191. 308. 314. 375.
Nachod, Hans, 46. 176.
Nadolowitsch, Jean, 244.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Naef, Alfred, 378.
Nagel, Albine, 300. 365.
Nager, Fanny, 312.
Nagler, Franziskus, 312.
Nalbandian, Johannes, 181.
Nanny, Ed., 376.
Nardini, Pietro, 302. 374.
Nast, Minnie, 174. 231. 372.
Nationaltheater, Tschechisches (Prag), 48.
Naumann, Ernst, 249.
Naumann, Otto, 61.
Naval, Franz, 62.
Nécome, Margarete, 58.
Nedbal, Oskar, 50. 51.
Neeter, Philipp, 126.
Neitzel, Otto, 56. 307.
Nelson, Rudolf, 297.
Neschdanowa, A., 315. 317.
v. Neudegg, Helene, 376.
Neugebauer-Ravoth, Käte, 312.
Neuhaus, Gustav, 41.
Neuhaus, H, 41.
Neumann, Angelo, 102 f (A. N. †). 128 (Bild). 366.
Neumann, Franz, 45. 244. 245.
Neumann, Mathieu, 57. 184.
Neumann, Rudolf, 174.
Neumann-Seebach, Siedy, 174.
Neumann, Willy, 41.
Neumark, Else, 52. 55.
New Quartet (London) 313.
New Symphony Orchestra (London) 120.
Ney, Elly, 112. 114. 306. 376. 378.
Nicholls, Agnes, 314.
Nicodé, Jean Louis, 117. 189. 248.
Nicolai, Otto, 184. 254.
Nicolajew, N., 316.
Nicot-Vauchelet (Sängerin) 247.
Nielsen, Alice, 107.
Nielsen, Carl, 245. 318.
Niemann, Albert, 192 (Bild).
Niemann, Walter, 187.
v. Nessen-Stone, Matja, 245.
Nietzsche, Friedrich, 190. 191 312.
van Nieuwenhoven, Henri, 309.
Nigrini, Valeska, 48.
Nikisch, Arthur, 50. 60. 112. 117. 119. 121. 124. 173. 178. 185. 187. 248. 254. 301. 310. 311. 368. 376.
Nin, J. Joachim, 55. 118.
v. Nissen, Georg Nikolaus, 169.
Nohl Ludwig, 211.
Nöldechen, Bernhard, 44.
Noordewier-Reddingius, Alida, 177. 184. 308. 309. 311.
Nordica, Lillian, 107.
Noren, Heinrich G., 119. 181.
Norman-Neruda, Vilma, 50.
Nosaliewicz, Alexander, 50.
Noskowski 124.
Nößler, Eduard, 55.
Nougouès, Jean, 44. 107. 108. 245. 297.
Novak, Viteslav, 123. 183. 251. 316. 379.
Novalis 349.
Novotny, Viteslav, 379.
Nowowiejski, Felix, 311. 372.
Ober, Margarete, 305.
Oberdörffer, Martin, 312.
Oberländer, Ernst, 371.
v. Oberleithner, Max, 319.
Oberstadt, Carel, 309.
Ochs, Siegfried, 111. 212. 214. 216. 248.
Öchsle 216.
Odenwaldt, Elisabeth, 58.
Offenbach, Jacques, 47.
Ohlhoff, Elisabeth, 53. 179. 189. 250.
Ohlson, Marta, 318.
Ohnesorg, Carl, 244.
Okoński, Adam, 176.
Olenin-d'Alheim, Marie, 123. 377.
Oleska, H., 176.
d'Ollone, Max, 123.
Ontrop 112.
van Oort, H. C., 56. 177. 300.
Oper, Vlämische (Antwerpen), 107. 297.
Operetten-Ensemble, I. Wiener Kinder-, 110.
Operngesellschaft (Boston) 107.
Opernhauskonzerte (Frankfurt a. M.) 308.
Opieński, Henri, 294.
Oppenheim, Irma, 252.
Oratorienchor (Posen) 188.
Oratorienverein (Augsburg) 177.
Oratorienverein (Kassel) 118.
Oratoriumvereeniging, Koninklyke (Amsterdam), 300.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 51. 53. 113. 114. 178. 179. 181. 185. 188. 189. 249. 250. 251. 301. 310. 368. 369.
Orchester, Philharmonisches (Budapest), 115. 116.
Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 117. 306.
Orchester, Philharmonisches (Nürnberg), 378.
Orchester, Städtisches (Augsburg), 178.
Orchesterverein Berliner Musikfreunde 54. 55. 115.
Orchesterverein (Breslau) 306. 371.
Orchesterverein (Danzig) 372.
Orchestervereinigung (Posen) 188.
Orchesterverein (Straßburg) 379.
Ormeili, Nina, 308.
Orpheus Glee Society (Manchester) 314.
v. d. Osten, Eva, 44. 45. 58. 174. 231. 364.
v. d. Osten, Vali, 297.
Oster, Mark, 244.
Ostrčil, Ottokar, 366.
Oswald, Alfred, 57. 113.
Ottenheimer, Paul, 48. 247. 316.
Paasch, Karl, 308.
Pacal, Franz, 176.
Pacchierotti, Ubaldo, 364.
Pachelbel 122.
de Pachmann, Wladimir, 188. 314.
Pacyna, Arthur, 246.
Paderewski, Ignaz, 121. 318.
Paekelmann, W., 315.
Paganini, Nicola, 54. 251. 308.
Palaiskonzerte (Kopenhagen) 119. 311.
Palestrina, G. P., 50. 118. 119. 125. 263. 287. 367.
Palmgren, Selim, 108. 317.
Pankok, Bernhard, 177. 300.
Pannwitz, Margarete, 53.
Panthès, Marie, 251. 256.
Panzner, Karl, 56. 189.
Papsdorf, Paul, 118. 376.
Pâque, Désiré, 52. 114.
Parlow, Kathleen, 58. 119.
Pasdeloup, J. E., 122.
Pasini, Francesco, 294.
v. Paszthory, Gisela, 253.
v. Paszthory, Palma, 253.
Pataki, Hubert, 54.
Pauer, Max, 56. 58. 127. 189. 318. 368 375. 376.
Paul, Theodor, 115.
Paus, Carl, 184.
Pedrell, Felipe, 294.
Pejacsvich, Dora Gräfin, 177.
Pembaur, Josef, 376.
Pembaur, Karl, 56.
Pennarini, Alois, 366.
Pepperkorn, Gertrude, 304. 309.
Pergolese, G. B., 57. 170. 308. 370.
Perron, Carl, 174. 231.
Persinger, Louis, 250. 303. 368. 378. 379.
Pestalozzi, Heinrich, 255.
Peters, C. F., 40. 252.
Peterson-Berger, Wilhelm, 318. 368.
Pétit, George, 246.
Petit (Sängerin) 379.
Petrarca 42. 301.
Petri-Quartett 56. 179. 251. 254.
Petschnikoff, Alexander, 58. 60. 187. 188. 189. 254. 313. 318. 319. 371. 372.
Petschnikoff, Lilli, 58. 187. 371. 372.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Petzet, Walter, 127. 379.
Petzl-Demmer (Sängerin) 246.
Pfaff, Else, 117. 186.
Pfannschmidtscher Chor 51.
Pfeilschneider, Hertha, 175.
Pfitzner, Hans, 42. 48. 49. 57. 61. 111. 125. 126. 178. 179. 208. 299. 300. 318. 373. 379.
Pfohl, Ferdinand, 359. 360. 372.
v. d. Pfordten, Hermann Frhr., 177.
Philharmonic Society (London) 120.
Philharmonie (Braunschweig) 55.
Philharmonie (Bremen) 55. 185. 306.
Philharmonie (Brünn) 183.
Philharmonie (Moskau) 121. 315. 377.
Philharmonie, Tschechische (Prag), 316.
Philharmonie (Warschau) 127.
Philharmonische Konzerte (Leipzig) 254.
Philippi, Maria, 57. 115. 118. 178. 187. 189. 191. 308.
Philipsen, Carl Bernhard, 182.
Philossophowa, Valentine, 315.
v. Pick, Ernst, 116.
Pierné, Gabriel, 114. 115. 123. 242. 300. 315.
Pierot, André, 294.
Pieschel, Tilly Elise, 252.
Pinks, Emil, 53 58.
Pinti (Sänger) 70.
Pintucci (Sänger) 299.
Pip, Dr., 115.
Piper & Co., R., 64.
Pirro, André, 253.
Pitt, Percy, 246. 313.
Pittrich, Georg, 108.
Plaichinger, Thila, 46. 50.
Plamondon (Sänger) 374.
Plaschke, Friedrich, 174. 244. 364.
Platania, Pietro, 367.
Plato 354.
Playfair, Elise, 55. 57. 60. 184. 188. 372.
Plutarch 351.
Pohl, Richard, 40. 51. 110.
Poitier (Balletmeister) 74. 128.
Pokorny, Hans, 48. 247.
de Polignac, Armande, 114.
Pollak, Egon, 109. 245. 365.
Pollak, Robert, 48. 117. 181. 190. 256.
Pollak, T., 187
Pönitz, Franz, 248.
da Ponte, Lorenzo, 9. 94. 95. 108. 298.
Poppen, Hermann, 118.
Popper, David, 115.
Posa, O. C, 376.
v. Possart, Ernst, 55. 177.
Post-Quartett, Gebrüder, 59. 62. 308.
Poszonyi, Ernst, 57.
Pott, Therese, 126.
Pracher, Fanny, 173.
Prätorius, M., 50.
Pratsch 36
Preißig, Emil, 177.
Preß, Michael, 253. 315. 316.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 60. 177. 185. 187. 299. 309. 365. 374.
Preuß, Ceci, 249.
Prévost, Marcel, 264. 266.
Prevosti, Franceschina, 174. 245.
Prill, Paul, 121. 377.
Privat-Chor (Nürnberg) 62
Privatmusikverein (Nürnberg) 62. 188.
Prochazka, Rudolph Frhr., 173. 378.
Prüwer, Julius, 244.
Puccini, Giacomo, 47. 48. 108. 109 („Das Mädchen aus dem goldenen Westen". Uraufführung in New York). 173. 174. 244. 297. 364.
Pugno, Raoul, 121. 125. 127. 254. 314. 316. 377
Pulikowski, Julian, 114.
Purcell, Henry. 121.
du Puy, Edouard, 245.
Pyle, Wynni, 114.
Pythagoras 263.
Queen's Hall Orchestra (London) 120.
Quensel (Sängerin) 379.
Raabe, Peter, 110. 127. 379.
Raabe, Wilhelm, 55.
v. Raatz-Brockmann, Julius, 61. 311.
Rabaut, Henri, 124.
Rabl, Walter. 312.
Rachmaninoff, Sergei, 54. 55. 56. 60. 116. 124. 311. 316. 377.
Radecke, Robert, 369.
v. Radlinska, Casimira, 113.
Radvan (Pianist) 378.
Radow, Richard, 246.
Raff, Frau, 215.
Raff, Joachim, 177. 178.
Raffelson, Ella, 60.
Rains, Léon, 59. 61. 174. 184. 374.
Rally, Lola, 370.
Rameau, J. Ph., 59. 191. 380.
Ramler, Karl Wilhelm, 73.
Ramrath, Konrad, 375.
Randegger, Albert, 249.
Ranft, Albert, 247.
Rapp, Fritz, 109.
v. Rappe, Signe, 246. 375.
Rappoldi, Adrian, 254.
Rappoldi-Kahrer, Laura, 254.
Rasumowsky, Andreas K. Graf, 36.
Rauch, Christian, 67.
Raunay, Jeanne, 123.
Rauscher, Erika, 122.
Rautenberg, Grete, 307.
Ravel, Maurice, 306. 314. 377.
Raven, Theo, 45. 365.
Ravn, Irma, 47. 366.
Rebbert, Otto, 375.
Rebner-Quartett 60. 177. 185. 256. 373.
Reder (Sänger) 183.
Rée, Louis, 121.
Rée, Susanne. 126.
Reger, Max, 50. 52. 55. 60. 64 (Bild). 113. 114. 115. 117. 118. 119. 120. 127 178. 180. 181. 182. 183. 188. 208. 248. 252. 255. 287. 296. 300. 301. 302. 305. 308. 310. 316. 317. 318. 368. 371. 373. 376. 377. 378. 379.
Reh, Anni, 371.
Rehberg, Willy. 57.
Rehfeld, Charlotte, 185.
Reichardt, Joh. Friedrich, 50 68.
Reichenberger, Hugo, 256. 366.
Reichner-Feiten, Anna, 57.
Reichwein, Leopold, 59 176. 375.
Reidel, Meta, 306.
Reifner, Vincenz, 58.
Reimann, Heinrich, 50.
Reimers (Schauspieler) 116.
Reimers, Paul, 119. 120. 182. 314.
Reinecke, Karl, 243. 255.
Reinecke, W., 168.
Reiner, W., 254.
Reinfeld, Nicolai, 174.
Reinhardt, Heinrich, 56.
Reinhardt, Max, 230.
Reinhold, Artur, 187. 250. 311. 373 379.
Reisch, Friedrich, 377.
Reisch, Prof., 352.
Reisenauer, Alfred, 61. 213.
Reisinger, Franz, 107. 116. 297.
Reiß, Albert, 299.
Reißiger, K. G., 305.
Reiter, Leopold, 172.
Reiter, Josef. 56.
Reitz, Robert, 379.
Reitz-Quartett 127. 379.
Rellstab, Ludwig, 169.
Reman, Ida, 54. 120. 189.
Remer, W., 315.
Renaud, Maurice, 107.
Renner, Willy, 373. 375.
van Rennes, Catharina, 182.
Repky (Hornist) 249.
Repelaer van Dnel, Jacoba, 310.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Residentie-Orchester (Haag) 309.
Reubke, Julius, 57.
Reubke, Otto. 185.
Reuß-Belce, Luise, 174.
v. Reuter, Florizel, 127.
van Rhyn, Sanna, 373.
Ribera, Antonio, 176.
Richepin, Jean, 297.
Richter, E, 184.
Richter, Franz Xaver, 112.
Richter, Hans, 120. 312. 313.
Richter, Nicolai, 316.
Richter, Otto, 307.
Riedel, Hermann, 173. 371.
Riedel, Wolfgang, 312.
Riedel-Verein 119. 376.
Riemann, Hugo, 40. 112. 288. 293. 294. 343.
Riemschneider, Martha, 370.
Ries, Franz, 363.
v. Riesemann, Oskar, 294.
Rieß, Elsa, 303.
Rietz, Julius, 305.
Riff, W., 125.
Rimsky-Korssakow, Nikolai, 36. 48. 114. 309. 313. 317. 372.
Rinskopf, Leon, 116.
Ripper, Alice, 61. 184.
Risler, Edouard, 59. 127. 184. 191. 249. 303. 310. 316. 368. 378.
Ritter, Alexander, 52. 119. 250. 376.
Ritter, Hermann, 184.
Rittmann, Karl, 367.
Ritzinger, Josefine. 50.
Robert-Hansen, Emil, 188.
Robinson-Quartett 188.
Rodenberg. Frau, 215.
Rodin, Auguste, 64.
Roeder, Carlotta, 173.
Roemer, Matthäus, 60. 177. 308 378.
Roentgen, Engelbert, 252.
Roentgen, Julius, 119. 252. 309.
Roesger, Karl, 122.
v. Roessel, Anatol, 61.
Rokoul, Richard, 254.
Roland (Tänzerin) 74.
Rolland, Romain, 294.
Roller, Alfred, 111. 230. 299.
Roller, Max, 173.
Romanowski (Pianist) 125.
Rompe, Elsa, 303.
Ronald, Landon, 120. 313.
van Rooy, Anton, 58.
Rosé, Arnold, 190. 315. 319.
Rosé-Quartett 120. 256. 300. 314. 315. 319. 373. 378.
Rose, Frances, 50.
Rösel-Rosé-Quartett 127.
Rosen, Thea, 365.
Rosenberg 128.
Rosenbusch, L., 187.
Rosenheck, Leon, 62.
Rosenthal, Felix, 115.
Rosenthal, Moriz, 54. 63. 256. 308. 313. 319
Rosenthal, S., 379.
Rosmer, Ernst, 162. 247.
Rossetti, Julian, 315.
Rossi, Margherita, 371.
Rossini, Gioacchino, 12. 57. 63. 373.
Rößler, Richard, 252. 303.
Rousseau, J. J., 373. 376.
Roth, Bertrand, 56. 307. 373.
Roth-Trio 56. 373.
Röthig, Bruno, 376.
Rottenberg, Ludwig, 308.
Rózycki, L, 187.
Rubinstein, Anton, 58. 316. 317. 368. 377. 379.
Rubinstein, Arthur, 317. 377.
Rückbeil-Hiller, Emma, 318.
Rückward, Fritz, 250
Rüdel, Hugo, 50 189. 368.
Rudolph, A, 255.
Rudolph, Hellmuth, 308.
Rudolph, Otto, 365.
Rudorff, Ernst, 305.
Rummel, Angelika, 318. 370.
Rumschiysky, Dr., 313.
Runge, Gertrud, 127. 379.
Runge, Paul, 294.
Runnquist, A. 318.
Rüsche-Endorf Cäcilie, 109.
Ruthström, Julius. 54. 181.
Rutz, Ottmar, 255.
Ryeland, Joseph, 310.
Rywkind, Joseph, 250.
Saal, Alfred, 308.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 178.
Sacchini. A M G., 112. 376.
Sack, Sophie, 62. 374.
Saenger-Sethe, Irma, 253.
Safonoff, Wassili, 177. 308. 313. 316. 317.
Sahla, Richard, 251. 304. 373.
Saint-Lubin 249.
Saint-Saëns, Camille, 46 53. 55. 57 58. 59. 61 117. 122. 124. 180. 182. 185. 189. 242. 247. 255. 300. 305 307. 308. 310. 369. 372. 374. 377. 378. 380.
Sakom. Jakob, 368.
Salmern, Hilda, 318.
Saldon (Sänger) 297.
Sammons, A. E., 313.
de Sancta Maria, Thomas, 360.
Sandberger, Adolf, 121. 122.
Sanden, Aline, 109 245.
Sándor (Sängerin) 116.
Sapellnikoff, Wassily, 313.
de Sarasate, Pablo, 254.
Sarsen, Ellen. 252.
Sauer, Emil, 54 55. 56. 63. 254. 255. 313. 378.
Savoy-Theater (London) 297.
Sawetnowski-Quartett 317.
Sbrujewa, E., 125. 315.
Scalero, Rosario, 296.
Schabbel-Zoder, Anna, 118. 176. 184. 307. 318. 369.
Schacht, Karl, 250.
Schäfer, Karl, 293.
van Schaik, Rudolph, 310.
Schaljapin, Feodor, 177. 299. 317.
Schanz, Frida, 119.
Schaper, Rudolf, 177.
Scharwenka, Philipp, 43.
Scharwenka, Xaver, 127.
Schattschneider, Arnold, 305.
Schauer-Bergmann, Martha, 248.
Scheibel, Gertrud, 113
Scheidemantel, Karl, 231.
vom Scheidt, Robert, 109.
vom Scheidt, Selma, 188.
Scheinpflug, Paul, 60. 127. 188. 254. 256. 311.
Schelling, Ernest, 121. 123. 314. 316.
Schenk, Georg, 245.
Schennich, E., 311. 372.
Scheremetew, Graf, 124. 125.
Schering, Arnold, 294.
Scherres-Friedenthal, Flora, 251.
Schiedermair, Ludwig 294.
Schildörfer, Vilma, 174. 244.
Schiller, Friedrich, 59. 60. 195. 264. 270. 361. 362. 370.
Schiller-Anstalt (Manchester) 314.
Schilling, W., 254.
Schilling-Ziemssen, Hans, 373.
Schillings, Max, 49. 58 59. 114. 126. 173. 177. 184. 300. 308. 318. 373. 376.
Schindler, Anton, 169.
Schindling. Etienne, 176.
Schlegel, Leander, 369.
Schletterer, H. M., 170.
Schlocker, John, 114. 312.
Schlüter, Max, 119.
Schlüter, Paul. 119.
Schmedes, Erik, 44. 365.
Schmedes, Paul, 54. 55. 58. 62. 63. 118 119. 127. 311.
Schmid, Heinrich Caspar, 377.
Schmid, Joseph, 122.
Schmid-Lindner, August, 255. 377
Schmidpeter, Raimund, 61.
Schmidt (Sänger) 117.
Schmidt, E. A, 61.
Schmidt, Ernst, 184.
Schmidt, Franz, 372.
Schmidt, Frieda, 174.
v. Schmidt, Hetta, 318.
Schmidt, Julian, 263.
Schmidt, Käte, 58.
Schmidt, Leopold, 53.
Schmidt, Paul, 53.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schmidt, Richard, 57.
Schmidt, Vera, 312.
Schmidt-Hammerstein, Martha, 364.
Schmidt-Illing, Sofie, 56. 118. 184. 374.
Schmiedel, Julian, 173.
Schmitt, Florent, 314.
Schmitz-Schweicker, Hedwig, 126. 127.
Schmuller, Alexander, 60. 255. 312.
Schnabel, Artur, 54. 55. 58. 63. 113. 116. 117. 178. 252. 318. 380.
Schnabel-Behr, Therese, 55. 116. 252.
Schnedler-Petersen (Kapellmeister) 119.
Schnéevoigt, Georg, 63. 108. 125. 316.
Schneider, Else, 118.
Schneider-Stöcker, Betty, 378.
Schnitzer, Germaine, 62.
Schnitzler, Arthur, 220. 244.
Schnitzler, Olga, 370.
Schoeck, Othmar, 126. 127. 184. 374.
Schoepffer, M., 371.
Scholander, Lisa, 61. 119. 318. 372. 375. 376.
Scholander, Sven, 61. 119. 318. 372. 375. 376.
Scholle, Maria, 370.
Scholze, Joh. Sigismund (s. Sperontes), 42. 43.
Schön, M., 118.
Schönberg, Arnold, 182. 256. 319.
Schönleber, Philipp, 366.
Schoonderbeek, Johan, 310.
Schopenhauer, Arthur, 359.
v. Schorn, Adelheid, 212.
v. Schorn, Henriette, 212.
Schott, Richard, 107.
Schramm, Paul, 115. 120. 184. 312. 318.
Schrattenholz, Leo, 253.
Schreck, Gustav, 119.
Schreiber, Frieda, 174. 316.
Schreiber, Gerhard, 53.
Schreker, Franz, 190.
Schrey (Kapellmeister) 107. 297.
Schröder, Alfred, 251.
Schröder, Karl, 301.
Schroeders, Lilly, 180.
Schrödter, Fritz, 111.
Schroth, Carl, 109. 119. 246. 365.
Schubert, Betty, 246.
Schubert, Curt, 253.
Schubert, Franz, 43. 50. 51. 55. 57. 58. 60. 61. 113. 118. 119. 120. 122. 123. 170. 178. 180. 184. 185. 186. 188. 191. 213. 142. 249. 250. 251. 252. 254. 255. 300. 302. 305. 306. 307. 308. 309. 312. 314. 315. 318. 349. 367. 370. 372. 374. 375. 376. 378. 379.
Schubert, Kurt, 371.
Schubert, Oskar, 51. 249.
Schubert (Sänger) 47.
Schuberthaus-Verlag (Wien) 348.
v. Schuch, Ernst, 176. 231. 306. 372.
Schultheß-Hausen, Claire, 173.
Schulz, Heinrich, 114. 301. 379.
Schulz-Beuthen, Heinrich, 312.
Schulz-Rabbow, Elisabeth, 252.
Schulze, Dora, 55.
Schulze-Priska, Frau, 112.
Schulze-Priska, Walter, 112.
Schumann, Clara, 40.
Schumann, Georg, 58. 179. 300. 368.
Schumann-Heink, Ernestine, 107.
Schumann, Robert, 43 50 51. 52. 54. 55. 57. 58. 59. 61. 62. 112. 113. 114. 118. 119. 120. 121. 123. 124 125. 126. 170. 177. 178. 180. 181. 182. 183. 184. 186. 187. 188. 189. 241. 250. 251 253. 254. 255. 302. 304. 306. 308. 309. 311. 315. 316. 317. 318. 367 368. 370. 372. 373. 374. 375. 376. 378. 379.
Schumm. Jacoba, 185 187. 370.
Schünemann, Else, 183.
Schüngeler, Heinz, 307.
Schuricht, Carl, 308.
Schuster & Loeffler 192.
Schuster-Quartett 62.
Schütt, Eduard, 183. 360.
Schütt, Walter, 52.
Schütz, Heinrich, 57. 118. 123. 300. 379.
Schützendorf, Alfons, 111.
Schützendorf, Gustav, 48.
Schuurbeque Boeye (Sängerin) 310.
Schuyer, Ary, 118.
Schwartz, Alexander, 369. 370.
Schwartz, Heinrich, 177.
Schwartz, Rudolf, 40.
Schwarz, Franz, 45.
Schwarz, F., 55.
Schwarz, Paul, 50.
Schwarz, Stephanie, 297.
Schwarzé, Lilly, 181.
Schwedler, Maximilian, 187.
Schweitzer, Albert, 253.
Schwendy, Otto, 54. 181. 253. 378.
v. Schwertz, Baron, 74.
Schwickerath, Eberhard, 111.
v. Schwind, Moriz, 380.
v. Schwindt Wolfgang Ritter, 368.
Schytte, Anna, 311.
Schytte, Ludwig, 379.
Scontrino, Antonio, 377.
Scott, Cyril, 182. 373.
Scotti, Antonio, 107.
Scriabin, Alexander, 121. 124. 125. 182. 309. 315. 317. 371. 376.
Scriabina, Vera, 317. 377.
Seaman, O., 313.
v. Seckendorff, Liane, 256.
Seebe, Magdalene, 174.
Seelig, Otto, 59. 118. 374.
Seibt, Georg, 255.
Seidl, Anton, 187. 301.
Seiffert, Max, 122. 183.
Seitz (Komponist) 379.
Seitz, Richard, 318.
Sekles, Bernhard, 122. 318. 373.
Selberg, Otto, 45.
Sembach, Johannes, 44. 179. 364.
Sembrich, Marcella, 107. 367. 373.
Senatra, Armida, 182.
Senberk, Irma, 245.
Senfl, L., 122.
Senfter, Johanna, 252.
Senger, F., 372.
Senius, Felix, 56. 301. 306. 311. 371. 375. 376.
Serato, Arrigo, 121. 180. 308. 374. 378.
Serena, Thea, 312.
Seret-van Eyken, Maria, 179. 251.
Settekorn, R., 55.
Sevčik-Quartett 119. 181. 185. 187. 256. 300. 302. 312. 375. 379.
de Sévérac, Déodat, 378.
Seydel, Carl, 312. 365.
Seyffardt, Ernst H., 126.
Seyton, Mabel, 183.
Sgambati, Giovanni, 121. 347.
Shakespeare, William, 109. 112. 188. 354.
Shattuck, Arthur, 54. 124.
Sherwood Percy, 56.
Sibelius, Jean, 63. 64 (Bild). 114. 181. 186. 187. 188. 189. 309. 373. 376. 378.
Sibor, B., 121 315. 377.
Siebeck, Hermann, 294.
Sieben, Wilhelm, 378.
Siegel, C. F W., 307.
Siems, Margarethe, 107. 187. 231. 244. 364.
Sienkiewicz, Henryk, 44. 245.
Sigwart, Botho, 377.
Siklós, Albert, 115.
Sikesz, Jan, 374.
Siloti, Alexander, 121. 124. 125. 315. 317.
Simin-Oper (Moskau) 180.
Simmel, Ellen, 375.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Simon, James, 250.
Simon, P., 192.
Simons, Rainer, 111.
Simony, Eve, 184. 310.
Simrock, N., 31.
Sinding, Christian, 51. 182. 243. 372. 376.
Singakademie (Berlin) 112. 300. 301.
Singakademie (Breslau) 55. 371.
Singakademie (Chemnitz) 183.
Singakademie (Danzig) 372.
Singakademie (Dessau) 184.
Singakademie (Königsberg i. Pr.) 60.
Singakademie, Neue (Halle), 185.
Singer, Gisa, 124.
Singer, Richard, 57. 312. 369. 374. 375.
Singverein, Deutscher (Prag), 123. 124.
Singverein, Eisleber, 307.
Singverein, Neuer (Stuttgart), 126.
Sinigaglia, Leone, 177. 252.
Sirota, Leo, 190.
Sistermans, Anton, 58.
Sitt, Hans, 61. 312. 363.
Sittard, Alfred, 184.
Sjögren, Emil, 54. 119. 304. 368.
Sjeroff, Alexander, 158.
Skalitzky, Ernst, 306.
Skibicki, W., 249.
Skupiewski, St., 378.
Slezak, Leo, 107.
Slivinski, Joseph, 125. 315.
Smetana, Friedrich, 62. 311. 312. 379.
Smirnow, Dimitri, 125.
Snaga, Josef, 365.
Sobinow, Leonid, 125. 377.
Sobolewska, Marie, 127.
Société des concerts d'autrefois (Paris) 375 376.
Société des concerts d'instruments anciens 374.
Société des concerts français 314.
Société des Nouveaux Concerts (Antwerpen) 112.
Söhnge, Käte, 249. 303.
Söhnge, Olga, 249.
Sommer, Curt, 45. 368.
Sons, Maurice, 314.
Soomer, Walter, 45.
Soot, Fritz, 174. 364.
Sorani, Emil, 57.
Spalding, Albert, 56. 61. 189.
Spencer, Eleanor, 180.
Sperontes (s. Scholze) 42.
Spies, Hans, 44. 173.
Spilka, Franz, 378. 379.
Spitta, Friedrich, 294. 379.
Spitta, Philipp, 42. 68. 287.
Spitzweg, Karl, 49.
Spiwakowski, Jascha, 53. 373.
Spoel, Arnold, 112.
Spohr, Louis, 52. 250. 315. 380.
Spoor, André, 309.
Spörry, Robert, 61.
Springer, Gisela, 57.
Springfeld, Oskar, 125.
Spontini, Gasparo, 107.
Ssolowjew, Nikolai, 125.
Staegemann-Sigwart, Helene, 179. 183. 185. 371. 377.
Staegemann, Waldemar, 370.
Stalling, Gerhard, 233.
Stamer, Heinrich, 114.
Stamitz 122.
Stanford, Ch. V., 120.
Standke, Hugo, 115.
Stapelfeldt, Martha, 57. 182.
Stapley, Edith, 113.
Stavenhagen, Bernhard, 185. 374.
v. Stedingk, Hans Graf, 247.
Stefan, Paul, 64.
Stefaniai, Emeric, 118. 317.
Steinbach, Emil, 61.
Steinbach, Fritz, 59. 60. 63. 113. 119. 186. 187. 188. 311. 375.
Steinberg, Maximilian, 315. 317.
Steigerwald, Käte, 174.
Steiner, Franz, 62. 311.
Steinhage, Ernst, 371.
Steinitzer, Max, 294.
Steinke (Cellist) 301.
Steinmetz, Roger, 374.
Stenhammar, Wilhelm, 51. 311. 318. 368.
Stenz, A., 254.
Stepán, V., 312. 316.
Stephan, Rudi, 377.
Stephani, Alfred, 56. 183. 184.
Stephani, Hermann, 307. 362.
Steriet, Marie, 309.
v. Stermich (Kapellmeister) 110. 366.
Stern, Kurt, 48. 247.
Sternfeld, Richard, 55. 192. 379.
Sternsdorff, Else, 251.
Steuer, Gertrud, 187.
Steuer, Wilibald, 376.
Stieber, Elsa, 176.
Stiedry, Fritz, 176.
Stockhausen, Emanuel, 311.
Stockmarr, Johanna, 188.
Stoeber, Emmeran, 377.
Stoeber, Georg, 377.
Stojanowits, Peter, 255.
Storck, Karl, 233.
Stork, Mirko, 366.
Straesser, Ewald, 254. 375.
Stransky, Josef, 51. 52. 179. 250. 254. 302. 369. 373.
Straube, Karl, 57. 187.
Strauch, Margarete, 110.
v. Strauß, Edmund, 188. 189. 369.
Strauß, Johann, 111. 317.
Strauß, Richard, 6. 7. 8. 9. 45. 46. 48. 50. 51. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 109. 112. 114. 115. 116. 117. 123. 124. 125. 126. 127. 132. 170. 175. 177. 181. 184. 185. 186. 187. 188. 191. 208. 215. 225ff („Der Rosenkavalier." Uraufführung in Dresden). 248. 251. 252. 253. 287. 296. 298. 299. 302. 308. 309 310. 311. 312. 314. 316. 317. 363. 365. 366. 367. 368. 371. 372. 376. 378. 379.
Strawinsky (Komponist) 122.
Strathmann, Friedrich, 183.
Strätz, Carl, 174.
Streicher, Theodor, 55. 58. 62. 63. 127. 379.
Streichquartett, Barmer, 178.
Streichquartett, Böhmisches, 60. 117. 118. 127. 177. 181. 188. 189. 254. 256. 302. 311. 312. 318. 376. 378.
Streichquartett, Brüsseler, 59. 62. 119. 120. 179. 183. 189. 310. 311. 314. 318. 368. 373. 376.
Streichquartett, Darmstädter, 55.
Streichquartett, Elberfelder, 308.
Streichquartett, Frankfurter, 373.
Streichquartett, Karlsruher, 59. 375.
Streichquartett, Mannheimer, 315.
Streichquartett, Münchener, 122. 315. 374.
Streichquartett, Petersburger, 51. 120. 317.
Streichquartett, Triester, 56. 59. 124. 182.
Streichquartett, Neues Münchener, 378.
Streichquartett, Städtisches (Straßburg), 125. 379.
Streng, Emmy, 48.
Striegler, Joh., 254.
Striegler, Kurt, 306.
Stronck, Richard, 178.
Stronck-Kappel, Anna, 371.
Struensee, Paul, 46. 246.
van der Stucken, Frank, 54.
Studeny, Herma, 378.
Stumpf, Carl, 293. 294.
Stünzner, Elisa, 174.
Succo, Reinhold, 367.
v. Sugh, Milena, 44.
Suk, Josef, 123. 183. 378. 379.
Sureck, Elfride, 371.
Suske, Ida, 189.
Süße, Otto, 116.
Sußmann, Jascha, 61. 250.
Suter, Hermann, 301.
Sutter, Anna, 49.
Suworin, A., 36.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Svendsen, Johan, 189. 375.
Swertlin, Maxim, 251.
van Swieten, Gottfried, 40.
Swinton, Elsie, 55.
Swoboda, F. X., 366.
Sykora, Bogumil, 255.
Symphoniekonzerte (Chemnitz) 183.
Symphoniekonzerte (Dresden) 56.
Symphoniekonzerte (Essen) 117.
Symphoniekonzerte (Halle) 185.
Symphoniekonzerte (Königsberg i. Pr.) 60. 311.
Symphoniekonzerte (Magdeburg) 314.
Symphoniekonzerte (Mainz) 61. 187.
Symphoniekonzerte (Tsingtau) 189.
Symphonie-Orchester (Halle a. S.) 58.
Symphonie-Orchester, Londoner, 120. 312. 313. 314.
Symphonie-Orchester, Neues (London), 312.
Symphonieverein (Berlin) 253.
Szanto, Theodor, 116. 255. 316. 378.
Szendrei, Alfred, 173.
Szigeti, Joseph, 125. 309.
v. Szilágyi-Bárdossi, Ilona, 52.
Szirmai, Albert, 108.
Szpanowski, Franz, 113.
Szumowska, Antoinette, 182.
Takáts (Sänger) 116.
Tamini, Otto, 310.
Tanejew, Sergei, 117. 120. 189. 243.
Tänzler, Hans, 108. 245. 366.
Tarnawska (Sängerin) 176.
Tartini, Giuseppe, 121. 252.
Taubert, Wilhelm, 320 (Bild).
Taubmann, Otto, 62. 111. 248. 378.
Taucher, Kurt, 173.
Tausig, Karl, 303. 304.
Tauszky, Marie, 180.
Taylor, Coleridge, 313.
Taylor, David, 168.
v. Teck, Franz Prinz, 313.
Tegnér, Hertha, 184.
Temesvári 115.
Tennenbaum, Betty, 304.
Tennyson, Alfred, 312.
Tercs, Gisella, 176.
Terpander 351.
Terrasse, Claude, 247.
Tervani, Irma, 108. 312.
Teweles, Heinrich, 366.
Teyte, Maggie, 120. 246. 313.
Thayer, A. W., 30. 31. 35. 36.
Therig, A., 371.
Theurer, Hans, 297.
Thibaud, Jacques, 177. 317. 374.
Thiel, Carl, 367.
Thiele (Kapellmeister) 117.
Thiessen, Heinz, 252.
Thomanerchor 119.
Thomas, Ambroise, 380 (Bilder).
Thomas, Elly, 304.
Thomas (Sängerin) 45.
Thomas-Schwartz, Anni, 374.
Thomson, George, 23. 24. 26. 28. 31.
Thornberg, Ida, 182.
Thornberg, Julius, 182. 251.
Thouret, Georg, 73.
Thuille, Ludwig, 188.
Thümler-Walden, Gustav, 251.
Tierie, Anton, 300.
Timmer, Christian, 177.
Tinel, Edgar, 174.
Tischer & Jagenberg 375.
Tittel, Bernhard, 62. 188. 366.
Toller, Georg, 230.
Tolstoi, Leo, 125. 365.
Tolstoi, Sergei, 377.
Tomicich, Hugo, 173.
Tonhallengesellschaft (Zürich) 379.
Tonkünstlerinnen-Orchester, Berliner, 303.
Tonkünstlerorchester (München) 187. 255. 316. 372. 379.
Tonkünstlerverein (Magdeburg) 61.
Tonkünstlerverein (Straßburg) 125. 379.
Toonkunst (Amsterdam) 300.
Toonkunst (Haag) 309.
Tornauer-Hövelmann, Luise, 49.
Torres, Hernani, 376.
Toscanini, Arturo, 47. 109.
Tosta, Willy, 47.
Tovey, D. F., 309.
Traviès de Villers 233.
de Tréville, Yvonne, 187.
Trio, Amsterdamer, 309.
Trio, Haager, 310.
Trio, Moskauer, 121. 315.
Trio, Nürnberger, 188. 378.
Trio, Rheinisches, 309.
Trio, Russisches, 59. 315. 317. 374.
Trio de la Reyne (Paris) 316.
Trio-Vereinigung (Braunschweig) 371.
Triovereinigung, Frankfurter, 308.
Triovereinigung, Neue Frankfurter, 117. 308.
Trostorff, Fritz, 244.
Trunk, Richard, 305.
Tschaikowsky, Peter, 55. 57. 59. 61. 110. 114. 115. 116. 117. 118. 120. 121. 124. 125. 126. 127. 177. 178. 182. 184. 188. 216. 245. 252. 254. 256. 300. 302. 309. 310. 312. 314. 315. 316. 317. 319. 368. 369. 371. 372. 374. 377. 378. 379.
Tschernetzki, Esther, 315.
Türk, M., 187.
Tuschkau, Else, 46.
Typographia (Berlin) 253.
Ucko, Paula, 299.
Uhland Ludwig, 42. 296.
Uhr, Charlotte, 45.
v. Ulmann, Albrecht, 46. 246.
Ulrici, Wilhelm, 297.
Ulrich, Elfriede, 252.
Umělecká Beseda (Prag) 316.
Ungarische Oper, Kgl., 44.
Universitätskirchenchor (Leipzig) 376.
Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli (Leipzig) 312.
Urack, Otto, 50. 180.
Urbaczek, Paula, 366.
Urlus, Jacques, 60. 109. 245.
Uspensky, Slâbj, 151.
Vallandri (Sängerin) 297.
van der Vals, L., 255.
Varèse, Edgard, 51.
Vas, Sándor, 120.
Vaterhaus, Hans, 184.
v. Vecsey, Franz, 55. 58. 116. 183. 186. 255. 308. 309.
Velho, Clementine, 114.
Verbena, Hanna, 182.
Verdi, Giuseppe, 9. 10. 46. 59. 143. 175. 176. 213. 309. 313. 320 (Bilder). 368.
Verein der russischen Musik (Moskau) 121.
Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 62.
Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 126.
Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 61. 314.
Verein, Philharmonischer (Dortmund), 116.
Verein, Philharmonischer (Mannheim), 61. 315.
Verein, Philharmonischer (Nürnberg), 62. 188. 378.
Vereinigung für alte Musik, Pariser, 373.
Verhey, Anton, 309.
Verhunk, Fanchette, 244.
Vesely, Roman, 316.
Veth, J., 341.
Victori, Abbé, 126.
Vidal, Paul, 377.
Vidron, Angèle, 59. 176. 307.
Vieuxtemps, Henri, 181. 255. 315. 373.
la Villa, E., 256.
Villanis 304.
Vinès (Pianist) 372.
Viotti, G. B., 121. 372.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vivaldi, Antonio, 112. 121. 318.
van Vliet, Cornelius, 57.
Vogel, Fritz, 369.
Vogelstrom, Fritz, 46. 47. 125. 245. 246.
Vögely, Fritz, 169. 188.
Voghera, Tullio, 247. 318.
Vogl, Adolf, 126.
v. Voigtlaender, Edith, 255. 370.
Vokalquartett, Berliner, 182.
Vokalquartett, Breslauer, 371.
Vokalquartett, Neues Stuttgarter, 62.
Vokalquartett, Weimarer, 379.
Volavy (Pianistin) 124. 183. 317.
Volbach, Fritz, 59. 117. 170. 184. 308.
Volker, Martin, 174. 300.
Vollerthun, Georg, 180. 312.
Völlmar, Henri, 309.
Vollnhals, Ludwig, 377.
de Vos (Sänger) 297.
Voß, Lotte, 365.
Voß, Otto, 52. 375.
della Vrancea, Cella, 58. 122.
Wachsmann 192.
Wachsmut, Walter, 371.
Wade, Edith, 374.
Wagner, Elisabeth, 176.
Wagner, Franz, 312.
Wagner, Richard, 4. 5. 6. 9. 10. 40. 45. 47. 55. 56. 59. 61. 64 (Bild). 102. 108. 110. 120. 122. 123. 126. 143. 170. 172. 173. 175. 176. 178. 183. 187. 188. 189. 211. 214. 222. 225. 227. 229. 232. 233. 239. 245. 246. 248. 249. 250. 297. 298. 299. 301. 306. 309. 311. 312. 314. 316. 318. 359. 365. 369. 372. 373. 374. 376. 377.
Wagner, Siegfried, 47. 118. 121. 122. 188. 220. 221. 245. 301. 374.
Richard Wagner-Frauenverband 178. 369. 376. 379.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 55. 184.
Walcher, Hedwig, 126.
Waldbauer-Kerpely-Quartett 115. 116.
Waldhauer, Edith, 125.
Waldthausen (Amtsgerichtsrat) 112.
Waldmann, Elise, 368.
Walena-Quartett 314.
Walker, Edyth, 117. 175. 297. 314.
Walker, Ernest, 188.
Walleni, Lilly, 44.
Walsch, Thilde, 365.
Walter, Bruno, 190. 319. 377.
Walter, George A., 55. 57. 112. 118. 177. 249. 253. 300.
Walter-Choinanus, Iduna, 59.
Walter-Schäffer, Paul, 174.
Walther v. d. Vogelweide 42. 172.
v. Wangenheim, Julius Frhr., 173.
Wappenschmitt, Oscar, 380.
Warbeck, Gustav, 297.
Waschmann, Karl, 48. 247.
Wassilenko, Sergei, 121. 315. 377.
Wassiliew 315.
v. Weber, Carl Maria, 9. 60. 115. 122. 169. 170. 189. 241. 311. 359. 374.
Weber, Gustav, 308.
Weber, Miroslav, 118.
Weber, Wilhelm, 177. 178. 304.
Weber-Bell, Nana, 239. 240. 241.
Wedekind, Erika, 59. 183.
Wehrle, Hugo, 375.
Weidt, Carl, 118.
Weigl, Karl, 191. 256. 319.
Weil, Hermann, 49. 62. 177.
Weinbaum, Alexander, 253.
Weinbaum, Paula, 52. 253.
Weingartner, Felix, 58. 62. 111. 256. 300. 317. 319. 366. 372. 373. 374. 377.
Weinmann, Karl, 294.
Weis, Karl, 110.
v. Weis-Ostborn, Julius, 374.
Weißbach, Hans, 377.
Weisbach (Bratschist) 301.
Weismann, Julius, 255. 375.
Weiß, Franz, 58.
Weißenborn, Hermann, 56. 304.
Welcker, Felix, 112.
Welker, Max, 246.
Weltmann, Fery, 253.
Weltmann, Olga, 253.
Weltmann, Rozsi, 253.
Wendel, Ernst, 55. 183. 306. 312. 315. 377.
Wendland, Waldemar, 107 („Das vergessene Ich." Erstaufführung in Berlin).
Wendling, Karl, 59. 126. 318.
Wendling-Quartett 126. 189. 318.
Wenger, Clotilde, 111.
Werhard, Theodor, 297.
Werndorf, Ella, 256.
Werner, Fritz, 48.
Werner, Theodor W., 119.
Wernicke, H., 372.
Werther, Franz, 246.
Wesendonk, Mathilde, 178.
Wessely-Quartett 314.
Wetz, Richard, 59. 61. 113. 312. 379.
Wetzel, Hermann, 294.
Wetzler, H. H., 125. 302.
Whistler, James, 63.
Whitehill, Clarence, 45.
Whitman, Walt, 313.
Whittaker, James S., 52. 120.
Wichmann, Lothar, 119.
Widor, Ch. M., 242. 305.
Wieck, Marie, 58.
Wiedemann, Ludwig, 177.
Wiedeswald-Hüttinger (Sängerin) 58.
Wiedhalm, Fina, 45.
Wiehl, J., 372.
Wiemann, Robert, 189.
Wiesike, Lillian, 251.
Wietrowetz, Gabriele, 120.
Wiklund, Adolf, 318. 375.
Wilzek, Franz, 58.
Wildbrunn, Carl, 122. 297.
Wildbrunn, Helene, 116. 297.
Wilde, Oscar, 6. 266.
Wilhelmi, Julius, 364.
Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth, 77.
Wilke, Theodor, 299.
Willaume-Lamber (Sängerin) 314.
Willekens, Jeanne, 370.
Wilmanns, Margarete, 55.
Wille, Hedwig, 189.
Wille, O. K., 189.
Winderstein, Hans, 185. 187. 254. 374. 376.
Winderstein-Orchester 58. 60. 187. 255. 312. 374.
Windesheim, Dora, 373.
Windgassen, Fritz, 44.
Winkelmann, Hans, 48.
van Winkel (Komponist) 183.
Winkler, Alexander, 51.
Winkler, Emil, 183.
Winokur, Frida, 52.
Winternitz, Arnold, 175.
Winternitz-Dorda, Martha, 175.
Wissiak, Wilhelm, 299. 300.
Wißmann, Richard, 374.
Witt, Carl, 245.
Witte, Georg Heinrich, 117.
Wittenbecher 301.
Wittenberg, Alfred, 115. 303.
Wittenberg-Quartett 115. 182.
Witting (Sängerin) 120.
Witting-Seebaß, Sophie, 56.
Wittkowski, Gustav, 125.
Wöhrle, Eugen, 122.
Wohlgemuth, Gustav, 61.
v. Woikowsky-Biedau, Victor, 52.
Wolf, Hugo, 55. 56. 57. 62. 112. 118. 119. 122. 123. 126. 127. 177. 180. 186. 188. 306. 308. 310. 315. 316. 319. 349. 350. 367. 373. 375. 376. 377. 378. 379. 397.
Wolf, Otto, 176.
Wolf, W., 177.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 44. 45. 51. 122. 248. 300. 365.
Wolff, Erich J., 54. 55. 180. 308. 312. 370.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wolff, Julius, 304.
Wolff-May, Helene, 255. 308.
Wolfram, Carl, 108. 297.
Wolfrum, Philipp, 58. 59. 118. 374.
Wolfsohn, Juliusz, 122.
Wolfsthal, H. B., 176.
Wood, Henry, 120. 313.
Work, Valeska, 245.
Woyrsch, Felix, 60. 253. 368.
Wucherpfennig, Adalbert, 47.
Wüllner, Ludwig, 51. 64 (Bild). 119. 125. 180. 183. 185. 255. 315. 318. 367. 376.
Wüllnerscher Frauenchor, Anna, 51.
Wüllner-Hoffmann, Anna, 119.
Wünsch, Adolf, 183.
Wurfschmidt, Willy, 185.
Wurm, Mary, 58.
Wurmser, Lucien, 378.
Wurmser (Pianist) 123.
v. Wymetal, Wilhelm, 111.
Wyschnegradsky, Alexander J., 252.
Ysaye, Eugène, 121. 125. 127. 183. 254. 306. 307. 316. 319. 372. 374.
Ysaye, Theo, 116.
Zador, Desider, 174.
v. Zadora, Michael, 254. 255. 311. 375.
Zaleska, Jadwiga, 125.
Zamrzla, Rudolf, 124.
Zanchius, N., 186.
v. Zawilowsky, Konrad, 56. 173.
Zec, Nicola, 50.
Zeitschel, Gustav, 244.
Zeller, Carl, 365.
Zemanek, Wilhelm, 123. 316.
v. Zemlinsky, Alexander, 49 („Kleider machen Leute." Uraufführung in Wien). 50. 107. 111. 190. 191 319.
Zerlett, J. B., 118.
Zerlett-Olfenius (Sängerin) 118.
Zerm, Walter, 182.
Ziegler, Karl, 50. 111.
Zilcher, Hermann, 56. 122. 178. 305. 378.
Zimbalist, Efrem, 55. 314. 368.
Zimmer (Dirigent) 183.
Zlotnicka, Meta, 115.
Zoellner, Heinrich, 112. 296. 300.
Zoellner, Margarete, 296.
Zola, Émile, 174.
Zscherneck, Georg, 52. 61. 255.
Zulauf, Ernst, 118.
Zumpe, Herman, 114. 318.
Zuska, Leopoldine, 173.
de Zwaan (Organist) 310.
v. Zweygberg, L., 315. 373. 375.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Battke, Max: Musikalische Grammatik. 169.
Busoni, F.: Versuch einer organischen Klaviernotenschrift. 41.
Caland, Elisabeth: Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch - physikalischen Vorgängen. 294.
Caspar, Helene: Die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre im Tonleiter- und Akkordstudium. 360.
Clark, Frederik Horace: Pianistenharmonie. 40.
Fries, Albert: Aus meiner stilistischen Studienmappe. 170.
Harpf, Adolf: Natur- und Kunstschaffen. Eine Schöpfungsurkunde. 239.
Hennig, C. R.: Der musiktheoretische Unterricht. 293.
Istel, Edgar: E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften. 359.
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1909. 40.
Kaiser, Georg: Beiträge zu einer Charakteristik C. M. v. Webers als Musikschriftsteller. 169.
Kalbeck, Max: Johannes Brahms. Bd. II, 2 und III, 1. 40.
Kinkeldey, Otto: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. 366.
Kroll, Emil: Spielmannskunst. Die Kunst des Übens und die Ausübung der Kunst. 41.
Pfohl, Ferdinand: Carl Grammann, ein Künstlerleben. 359.
Reinecke, W: Die Kunst der idealen Tonbildung. 168.
Riemann-Festschrift. 294.
Schröder, Oskar: Stimmbildungslehre von Nana Weber-Bell. 239.
Stumpf, Carl: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 293.
Tacchinardi, Alberto: Ritmica musicale. 241.
Vögely, Fritz: Harmonielehre. 169.
Volbach, Fritz: Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert. 170.
Weber-Bell, Nana: Die Lösung des Stimmbildungsproblems. 240.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

v. Baußnern, Waldemar: Sonata eroica für Pianoforte. 296.
Berger, Wilh.: op. 104. Vier Gesänge f dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. 241.
Blanchet, Emile Th.: op. 7. Fünf Etüden für Pianoforte zu 2 Händen. 361.
Bleyle, Karl: op. 12. „Bausteine für die reifere Jugend." Zehn Klavierstücke zum Studium und Vortrag. 296.
— op. 14. „Ein Blumenstrauß." 10 Lieder nach Gedichten von Christian Wagner für eine Singstimme mit Klavier. 206.
Bocquet, Roland: op. 18. Drei Lieder. 171.
Busoni, Ferruccio: Sonatina. 296.
Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 35/36. Sperontes: Singende Muse an der Pleiße (Edward Buhle). 42.
Drechsler, H.: Lieder. op. 21, 23, 33, 35, 39, 41, 50, 55. 362.
de Freitas Branco, Luiz: Sonate für Violine und Klavier. 363.
Friedman, Ignaz: op 39. Trois morceaux pour Piano. — op. 38. Impressions pour Piano. 360.
Glaß, Louis: op. 29. Zweite Sonate für Violine und Klavier. 243.
Grützmacher, Friedrich: op 67. Tägliche Übungen für Violoncell (Hugo Becker). 170.
Gulbins, Max: op. 62. Vier Gesänge zum Bußtag und Totenfest. 242.
Haas, Joseph: op. 24. Vier Gesänge. 41.
Halvorsen, Johan: op. 22. Kleine Tanzsuite für Violine und Klavier. 363.
Heise, Peter: Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. 43.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Juon, Paul: op. 36. Bagatellen für Violine mit Klavier. — op. 43. Silhouettes pour 2 Violons et Piano. 243.
Kahn, Robert: op. 53. „Sturmlied" für vierstimmigen gemischten Chor, Orchester und Orgel. 171.
— op. 55. Neun Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. 362.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 65. Choralimprovisationen für Orgel. 242.
— op. 77. Poetische Bagatellen für Klavier. 360.
Kienzl, Wilhelm: op. 81. Fünf Gesänge. 42.
Klengel, Julius: Tägliche Übungen für Violoncell. Tl. II. 243.
— Paul: op. 38. Suite d-moll für Violine und Klavier. — op. 40. Suite h-moll für Violine und Klavier. 363.
Klose, Friedrich: „Die Wallfahrt nach Kevlaar." 171.
Kluge, Albert: op. 26. Drei Chöre. — op. 27. Die seligen Inseln. — op. 28. Frühlings Ankunft. — op. 29. Jägerlied. 242.
v. Koczalski, Raoul: op. 61. 24 Préludes. 361.
Lampe, Walther: op. 8. Vier Klavierstücke. 360.
Leichtentritt, Hugo: op. 2 und 3. Lieder und Gesänge. 172.
Medtner, Nikolaus: op. 18. Sechs Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. — op. 19. Drei Gedichte von Nietzsche für eine Singstimme und Klavier. 171.
Menter, Sophie: op. 8. Étude en sixtes. — op. 9. Étude en la bémol majeur. 361.
Metzdorff, Richard: op. 53, 54 und 55. „Hela". 171.
Meyer-Olbersleben, Max: op. 96. Drei gemischte Chöre a cappella. — op. 97. Drei dreistimmige Frauenchöre mit Begleitung des Klaviers. 242.
Nagler, Franciscus: op. 58. Geistliche Gesänge für eine, zwei und drei Singstimmen mit Orgelbegleitung. 171.
Niemann, Walter: op. 11. „Am Kamin." Vier kleine Stücke fürs Haus für Violine und Pianoforte. 363.
Pergolese, G. B.: Stabat mater (Gustav Schreck). 170.
Pfitzner, Hans: op. 24. Vier Lieder. 42.
Reger, Max: „Blätter und Blüten." 12 Klavierstücke. 296.
— Präludium und Fuge (h-moll) für die Violine allein. 363.
Reinecke, Karl: op. 283. Konzert für Flöte mit Begleitung des Orchesters. 243.
Reiter, Leopold: op. 2. Lieder und Gesänge. 172.
Reuß, August: op. 26. Sonate für Violine und Klavier. 43.
Röntgen, Julius: op. 56. Sonate für Piano und Violoncell. 43.
Scalero, Rosario: op. 19. Sechs romantische Stücke für Klavier. 296.
Scharwenka, Philipp: op. 117. Quartett. 43.
Schiffer, Adolf: Theoretisch-praktische Violoncellschule. Bd. I. 362.
Schlegel, Leander: op. 12, 21 und 22. Lieder. 172.
Schul- und Hausorchester. Bd. I. (Paul Körte). 171.
Schütt, Eduard: op. 87. Croquis et silhouettes en forme de valse. — op. 88. „Promenades." 12 pièces harmoniques, mélodiques et rhythmiques pour Piano. 360.
Seitz, Friedrich: op. 35. Quartett für Klavier, zwei Violinen und Violoncell. 43.
Sibelius, Jean: op. 35 und 57. Lieder und Gesänge. 361.
Sigwart, Botho: op. 7. Vier Lieder für hohe Stimme mit Klavierbegleitung. 172.
Sinding, Christian: op. 96. Suite pour Violon et Piano. — op. 99. Sonate für Violine und Klavier. 242.
— op. 100. Romanze für Violine. 363.
Sitt, Hans: op. 89. Drei Stücke für Violine und Klavier. — op. 97. Drei Stücke für Violine und Klavier. 363.
— op. 104 und 108. Schülerkonzertino No. 1 und 2 für Violine mit Pianoforte. 363.
Stephani, Hermann: op. 19. „Vom Scheiden." Fünf Gesänge für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. 361.
— op. 20. Gedichte von Fritz Erdner für mittlere Singstimme und Klavier. 361.
Stöhr, Richard: op. 25. Drei Männerchöre. 295.
Tanejew, Serge: op. 21. Trio pour 2 Violons et Alto. 243.
Thomassin, Désiré: op. 76. Sonate in c-moll für Violoncell und Klavier. 362.
Vingt pièces pour Orgue. 242.
Walter, George A.: op. 3. Fünf Gesänge für hohe Stimme. — Fünf Gesänge. 172.
Wetz, Richard: op. 29. „Gesang des Lebens" für Männerchor und Orchester. 171.
Zoellner, Heinrich: Männerchöre. op. 103, 104, 105. — „Die Freiheit." 296.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Allgemeine Musikzeitung (Berlin): Richard Strauß über Johannes Brahms und Hans v. Bülow. 235.
— Karl Heinrich Graun und die Dresdener Kreuzschule. 236.
Andro, L.: Marie Gutheil-Schoder. 235.
— Das Lied im Mittelalter. 236.
— Der Schriftsteller Hans Pfitzner. 237.
Andro, L.: Hans Pfitzner und Wien. 290.
— Weidemann. 292.
Ansermet, E.: Notes de voyage au pays de la musique. 166.
Auer, G.: Stahlstäbegeläut. 237.
Bachrich, S.: Die Wiener Philharmoniker. 291.
Batka, Richard: Richard Wagner oder Richard Geyer? 290.
Patka, R: Martin Plüddemanns Erinnerungen an Wagner. 291.
— Die Ära Angelo Neumann. 291.
— Mozarts Harfner. 292.
— Musik in Salzburg. 292.
— Die Wiener Opernkrise. 292.
Beer, August: Franz Erkel. 357.
Bekker, Paul: Kritische Studie zur „Rose vom Liebesgarten". 237.
Berliner Morgenzeitung: Albert Niemann. 355.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de Bertha, A.: J. Haydn. 104.
— La possibilité d'être artiste. 166.
Bittner, Julius: Aus meinem Leben. 291.
Blumenthal, Oscar: Albert Niemann. 355.
Botstiber, H,: Zur Entstehung der schottischen Lieder von Haydn. 292.
Boutarel, Amédée: L'impossibilité d'être artiste. 166.
— Bacchus dans la mythologie et dans l'opéra de Massenet. 166.
Bouvet, Charles: Essai sur l'état de la musique en Angleterre aux 16e, 17e et 18e siècles. 104.
Bouyer, Raymond: Confirmation. 166.
— Statistique vocale et somptuaire ou le goût des retrospectives. 167.
— Critiques musicaux de jadis ou de naguère. 167.
Breit, August: Richard Wagner und das Jahr 1913. 236.
Brenet, Michel: Stendhal, Carpani et la vie de Haydn. 104.
— Les musiques d'Orphée. 165.
— A propos du Centenaire de Haydn. 165.
— Les idées musicales d'un bourgeois de 1830. 166.
de Bricqueville, E.: Notice historique sur la vielle. 105.
Browne, James A.: Music and british authors. 105.
— Musicians and painters. 106.
Bulletin Français de la Société Internationale de Musique: Auguste Durand. 104.
— L'enseignement musical dans les écoles primaires. 105.
Buschbeck, Erhard: Salzburgs Kultur aus Vergangenheit und Gegenwart. 292.
Carraud, Gaston: Rimsky-Korssakow et les „Cinq". 165.
Cart, William: Un pèlerinage. 166.
Chantavoine, Jean: Quelques notes de bibliographie Beethovénienne. 104.
Chop, Max: Tonsetzer der Gegenwart (Frederick Delius). 237.
Cim, Albert: Un oublié. Le chansonnier Emile Debraux, roi de la Goguette (1796—1831). 167.
Clarisse, Charles: Les music-halls. 105.
Le Courrier Musical (Paris): Albeniz. 165.
— Les concours du Conservatoire. 165.
Crotchet, Dotted: Sheffield parish church. 167.
— Southwell Minster. 167.
— Grantham, and its stately parish church. 167.
Cumberland, Gerald: Besuch bei Mozart. 292.
Curtius, Friedrich: Über die Besoldung der Organisten. 238.
Daubresse, M.: La mémoire polygonale et la musique. 104.
Decsey, E.: Zwei neue Steyrer 291.
Dent, Edward J.: Busoni on musical aesthetics. 105.
Destranges, E.: Pour l'art. 165.
Deutsche Tageszeitung (Berlin): Albert Niemann. 355.
Deutsche Zeitung (Berlin): Albert Niemann. 355.
Diot, A.: Charles Bordes. 165.
Draber, H. W.: „Der König von Samarkand." 234.
— Reger-Fest in Dortmund. 234.
— Zum 46. Tonkünstlerfest. 234.
— Rückblick auf das 46. Tonkünstlerfest in Zürich. 234.
— Pro Strauß. 235.
Dubitzky, F.: Keine Melodie. 290.
Dukas, P.: Une autobiographie. 166.
Duncan, Edmondstoune: Goldmarks „Queen of Sheba". 106.
Ebert, Alfred: Quelques remarques au sujet de la lettre de Beethoven au prince Nicolas de Galitzine. 166.
Eccarius-Sieber, A.: Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege. 236.
Ecorcheville, Jules: Le congrès de Vienne. 105.
— Hugo Riemann. 105.
— La musique des rois d'Angleterre de 1500 à 1700. 105.
Eckertz, Erich: Der „Zarathustra" als Musik. 237.
Ehlers, Paul: Richard Strauß in München. 292.
Erckmann, Fritz: Altdeutsche Weihnachtslieder. 236.
Ernest, Gustav: Quo vadis? 235.
Fechter, F.: Italienische Stimmbildung u. deutsches Musikdrama. 236.
Fuchs, Karl: Richard Wagners Anfänge in Österreich. 237.
Gandillot, L.: Euterpe ambigua. 105.
Gastoué, A.: L'édition vaticane et la reforme grégorienne. 105.
Gauthier-Villars, Henry: Regard en arrière. 165.
Gerstenkorn, Franz: Richard Wagner und Prag. 292.
Glasenapp, C. Fr.: Ein ungelöstes Problem. 291.
Glöckner, W.: Heinrich Porges. 356.
Gotthelf, F.: Der Hans Sachs-Mythos. 291.
Greilsamer, Lucien: L'hygiène du violon. 104.
Greulich, Karl: Das 5. Deutsche Bachfest in Duisburg. 238.
Grew, Sydney: A difference betwen music and literature. 106.
Griveau, M.: Impressions musicales d'enfance et de jeunesse. 104.
Hadden, J. Cuthbert: George Thompson and Haydn. 106.
Harder, K.: Max Schillings. 292.
v. Hausegger, S.: Oscar Noë. 236.
Hennig, Richard: 100 Jahre Ergo bibamus. 236.
Herwig, Gustav: Über Richard Wagner, von C. Mendès. 290.
v. Herz, Leo: Jungpolnische Komponisten. 291. 292.
Herz, R. Th.: Pfitzner als Liederkomponist. 237.
Heß, Ludwig: Drei harmlose Unterhaltungen über die junge Sängerwelt. 290.
v. d. Heydt: Das deutsch-evangelische Einheitsgesangbuch. 238.
Hullah, Annette: Secular notation in mediaeval days. 105.
Humbert, Georges: Autour de la IIIe symphonie de G. Mahler. 166.
— Au 1er Festival Brahms, Munich 1909. 166.
Istel, Edgar: Zur Neuregelung der musikalischen Schutzfrist. 235.
Jean-Aubry, G.: Paul Dukas. 166.
Jensen, Elsbeth: Adolf Jensen in seinen Werken. 292.
Joß, V: Heinrich Rietsch. 292.
Kapp, Julius: Unbekannte Briefe Wagners und Liszts. 290.
Kastan, J.: Albert Niemann. 355.
Kienzl, Wilhelm: Rezept für dramatische Komponisten. 291.
Kitchener, Frederick: Music and melancholy. 105.
— G. Eliot and R. Schumann. 106.
— Frederic Chopin. 106.
— Chopin and Schumann. 106.
Kling, H.: H. F. Amiel et la musique. 165.
Kloß, Erich: Richard Wagner als Konzertdirigent in Wien. 290.
Knosp, Gaston: La manque de culture. 166.
Kobelt, Dr.: Organisten-Konferenzen. 238.
Koeckert, Gustav: De l'interprétation. 166.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kohut, A.: Wagner und Reißiger. 235.
König, Eberhard: Dichtung und Musik. 292.
Korngold, J.: Das Jubiläum der Wiener Philharmoniker. 234.
Kroyer, Th.: Ludwig Thuille. 358.
Kruse, Georg Richard: Otto Nicolai als Konzertgeber und Dirigent. 291. 292.
— Studien zur „Zauberflöte". 292.
Kühn, Oswald: Der neue Riemann. 237.
Lalo, Pierre: De quelques évolutions récentes de la musique française. 165.
Langley, G.: The dramatic element in Mendelssohns music. 105.
de la Laurencie, Lionel: La religion de la musique. 165.
Leichtentritt, Hugo: Preiskompositionen. 234.
Lewicki, Ernst: Beitrag zur Frage der Echtheit des 7. Violinkonzerts von Mozart. 237.
Lewinski, Joseph: Erinnerung an Karl Reinecke. 236.
Loisel, J.: La sonate classique. 165.
Louis, Rudolf: Der Komponist Hans Pfitzner. 237.
— Über Pfitzners Kammermusik. 237.
Lowe, George: The Mörike-Songs and the Eichendorff-Songs of Hugo Wolf. 106.
Maecklenburg, Albert: Musikalisches aus den Wiener Museen. 237.
Malherbe, Ch.: La graphologie dans les écritures musicals. 166.
— und Laloy, Louis: Douze mélodies inédites de Moussorgski. 104.
Marsop, Paul: Zur Erziehung des Musikers. 235.
— Von deutscher Opernkultur. 236.
— Eine musikalische Volksbibliothek in Wien. 290.
Mauclair, Camille: De l'interprétation en musique. 165.
— Soziale Motive in der Musik. 358.
Der Merker (Wien): Verdi-Briefe. 290. 291.
— Ein Brief Wagners. 290.
— Wagner und die Gitarre. 291.
— Otto Briesemeister †. 292.
v. Mojsisovicz, Roderich: Welche Anforderungen wären an eine Musikschule (Konservatorium) zu stellen? 236.
— Praktische Kompositionslehre. 236. 237.
Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst (Göttingen): Eine dringende Bitte. 238.
— Die Organistenfrage in Hessen. 238.
Monod, Edouard: Musique expressive et représentative. 166.
Monthly Musical Record (London): Hugo Riemann. 105.
— Wagners „Rienzi". 105.
— Musical festivals of the part 105.
— Handels „Messiah". 106.
— Beethoven. 106.
— Portuguese music. 106.
— Ebenezer Prout. 106.
— The year 1909. 106.
— Strauß' „Elektra". 106.
— An appreciation of Bach's „Matthew Passion". 106.
— Carl Reinecke. 106.
— Dr. Arne. 106.
— Edouard Colonne. 106.
Morold, Max: Die Händel-Partituren Josef Reiters. 291.
— Salzburg, die Mozartstadt. 292.
Müller, Heinrich: Über die Besoldung der Organisten. 238
The Musical Times: Greek music and the folk-songs of Hellas. 167.
— A distinguished Canadian organist (Dr. Albert Ham). 167.
— Henry Watson. 167.
— The drum in english literature. 167.
— South Coast Municipal Orchestras. I. Brighton. 167.
— The Haydn-Festival and International Music Congress at Vienna. 167.
— Dr. Guido Adler. 167.
— Beethoven the letter-writer. 167.
— Johann Strauß. 167.
— Two important books on music. 167.
Mutin, Ch.: Les origines de l'orgue. 105.
Neubaur, L.: Ein Lied des Michael Albinus. 238.
Neue Musik-Zeitung (Stuttgart): Detlev v. Liliencron und das neue Lied. 236.
— Aus Pfitzners Jugendzeit. 237.
Neumann, A.: Aus meinem Leben. 291.
Niecks, Frederick: A quaint old-world grace. 105.
— Liszt and his biographers. 106.
— A sketch of the history of orchestration. 106.
— New phenomena. 106.
Niecks, Frederick: Opera. 106.
— The Allemande in Suites, Partitas and Orders. 106.
Niemann, Walter: Wo steht die deutsche Klaviermusik? 234.
— Carl Zoellner. 356.
— Edward Mac Dowell. 357.
Ochs, Traugott: Wie sind die hohen Trompeten der alten Komponisten zu ersetzen? 235.
Parker, D. C.: The imperialist in music. 105.
— Nietzsche as musical critic. 106.
— The music in Spain. 106.
— The song of to-day. 106.
— The dance. 106.
— The fame of the composer. 106.
— Children and music. 106.
Peiser, G.: Andreas Hammerschmidt und seine Dialoge. 235.
v. d. Pfordten, Hermann: Virtuosentum und Publikum. 292.
Plaß, Joh.: Lieder für den Wechselgesang. 238.
— Heinrich Schützens Psalm 58 für den Gemeindegesang. 238.
Pohl, Luise: Joachim und Liszt. 236.
Pougin, Arthur: Le concours du Conservatoire. 166.
— La distribution des prix au Conservatoire. 166.
— Trouvères et troubadours. 167.
— La vérité sur Mme. Stolz. 167.
Prawiro, S.: Préludes javanais. 105.
Prout, Ebenezer: Some musical conventions of the 18e century. 106.
Reichenberger, Hugo: Die Münchener Strauß-Woche. 292.
Reimérdes, Ernst Edgar: Wilhelmine Schröder-Devrient 235.
Reitler, Josef: Die Wiener Philharmoniker. 291.
Richter, Otto: Zur Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Heinrich Schütz. 237.
Ritter, William: A. Bruckner. 165.
de Robeck, N.: The Minnesingers. 106.
— Der Freischütz. 106.
Robert, Paul Louis: Lettres de Boieldieu 1830 – 1834. 105.
Röckner, H.: 2. Ostpreußisches Musikfest in Königsberg. 234.
Rolland, Romain: A propos de quelques articles sur Strauß. 104.
Roller, Alfred: Bühnenreform? 290.
de Rudder, May: Sanctuaires de musiciens. 105.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de Rudder, May: Chopin et sa patrie. 166.
Rupp, J. F. E.: Die neue Orgel des Straßburger Sängerhauses. 237.
Rutz, Ottmar: Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. 291.
Rychnovsky, Ernst: Elektra im Tschech. Nationaltheater. 234.
— Die Maifestspiele in Prag. 235.
— Reißiger über Wagner. 291.
— Etwas vom Prager Publikum aus Vergangenheit und Gegenwart. 292.
Saint-Saëns, Camille: A propos des Huguenots. 167.
Schering, Arnold: Zu Schützens Weihnachtsoratorium. 238.
Schilling-Ziemssen, Hans: Ludwig Thuille. 358.
Schmidt, Leopold: A. Niemann. 355.
Scholz, H.: Über die Elemente der Bachschen Kunst. 238.
Schubert, Franz: Salzburg. 292.
Schuzmann, K.: Die erste Klaviersonate und ihre Vorgeschichte. 236.
Schwieger, P.: Jahresfest des evangelisch-kirchlichen Chorverbandes. 238.
Segnitz, Eugen: Reinecke †. 236.
Seidl, Arthur: Ein Lexikon deutscher Konzertliteratur. 235.
— Zur Ästhetik des Schaffenden. 236.
— Die Erziehung zur Stille. 290.
Servières, Georges: Portrait de Stephen Heller d'après un tableau du Louvre. 104.
— Charles Bordes. 105.
Shirlaw, Matthew: J. P. Rameau and the true principles of vocal culture. 106.
Signale für die musikalische Welt (Berlin): Was Busoni vom Pianisten verlangt. 234.
— Julius Blüthner †. 234.
Smend, Julius: Der „Morgenstern" als Hochzeitslied. 238.
— Wider das Einheitsgesangbuch 238.
Specht, Richard: Zischen. 290.
— Gustav Walter †. 290.
— Wiener Tondichterprofile. 291.
— Erich Wolfgang Korngold. 291.
Specht, Richard: Josef Reiter. 292.
— Carl Goldmark. 292.
Spanuth, August: Giovanni Battiste Lamperti †. 234.
— Künstler und die Reklame. 234.
— Pola. 234.
— Zum Münchner Strauß-Fest. 235.
— Die hellhörige Jugend 235.
— Das Münchner Strauß-Fest. 235.
Spiro, Friedrich: Bach-Experimente. 234.
— Bachfest in Duisburg. 234.
Spitta, Friedrich: „In dulci jubilo, nun singet und seid froh!" 237.
— Das Schützsche Weihnachtsoratorium. 237.
— Die Chorsammlung des Georg Rhau 1544. 237.
— Liturgischer Rückblick auf die Erlebnisse eines halben Jahrhunderts. 237.
— Die cantiones sacrae von H. Schütz. 238.
— Aus der Liedersammlung des Heinrich von Militz. 238.
Starke, Hermann: Aus denkwürdiger Zeit. 236.
Stavenow, Bernhard: Aus Chopins Leben. 291.
Steinitzer, Max: Operntext-Studien. 290.
— Salzburger Sommertage. 292.
Stephani, Hermann: Musikalische Zeitfragen. 236.
de Stoecklin, Paul: L'art, la critique et l'érudition. 165.
— La critique musicale. 165.
— A propos de la VIII^e symphonie de Bruckner et du „pangermanisme". 165.
— Le pangermanisme et la musique. 165.
Storck, Karl: Jaques-Dalcroze in Berlin. 236.
Sturm, Bruno: August Brunetti-Pisano. 292.
Tschaian, Tigrane: La musique à Constantinople. 104.
Thari, Eugen: Felix Draeseke. 356.
— Josef Tichatschek. 356.
Thomas, Louis: Images d'enfants par Gabriel Fabre. 104.
v. Tideböhl, Ellen: A Jubilee in Russia. 106.
— Etwas über die Kaiserl. Russische Musikgesellschaft. 237.
Tiersot, Julien: Berlioziana. IV. 167.
— Conservatoire. Ouverture du cours d'histoire de la musique de M. Maurice Emmanuel. 167.
Trebitsch-Stein, M.: Josefine Gallmeyer und O. F. Berg. 291.
d'Udine, Jean: Qu'est-ce que la gymnastique rythmique? 104.
— Critique et dilettantisme. 165.
Urbach, Otto: Führer durch die Klavierliteratur. 236. 237.
La Vie Musicale (Lausanne): Encore quelques fragments du „Journal intime" de H. F. Amiel. 166.
— G. A. Košila. Une oeuvre d'artiste au XIX^e siècle. 166.
Visetti, Albert: Moussorgski and his methods. 105.
Volbach, Fritz: Richard Strauß als Musiker der Farbe. 236.
— Die orchestrale Farbengebung bei Richard Strauß. 290.
Vossische Zeitung: F. Silcher. 355.
Wahl, Eduard: L. Thuille. 357.
Waldt, Julius: Musikleben in Salzburg. 292.
Weigl, Karl: Über die wirtschaftliche Lage des modernen Komponisten. 290.
Weingartner, F.: Der Dirigent. 358.
Wellek, Bronislav: Neues von Smetana. 292.
Werker, W.: Die Instrumentation der Matthäuspassion. 237.
Wolff, Karl: Das Schumann-Brahmsfest in Bonn. 234.
— Das 86. Niederrheinische Musikfest in Köln. 235.
v. Wolzogen, Hans: Bayreuther Gedanken und Erinnerungen. 290. 292.
Wustmann, Rudolf: Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäuspassion. 238.
— Passion, Kantate und Gemeindechoral. 238.
Zollinger, Albert: Verdi et ses contemporains. 165.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Wenn die Kunst abwärts geht, so tragen daran zumeist die Künstler selber die Schuld. Denn bestochen und hingerissen durch vorübergehende äußere Erfolge erniedrigen sie sich, dem frivolen Instinkt und Geschmack der Menge nachzugeben. Ja, es kostet manchmal Überwindung, seiner künstlerischen Überzeugung treu zu bleiben.

Théodore Gouvy

X. JAHR 1910/1911 HEFT 7

Erstes Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Gustav Brecher

Über eine neue „Don Juan"-Übersetzung
und die Übersetzung von Opern
im allgemeinen. I.

Dr. Richard Hohenemser

Beethoven als Bearbeiter schottischer und
anderer Volksweisen (Schluß)

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Quartalstitel zum 37. Band der MUSIK

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER EINE NEUE DON JUAN-ÜBERSETZUNG UND DIE ÜBERSETZUNG VON OPERN IM ALLGEMEINEN

von Gustav Brecher-Hamburg

Wohl kein zweites Opernwerk hat schon so viel Übersetzungen erfahren und erlitten, wie der „Don Juan“. Der Verfasser der neuesten, Ernst Heinemann, begründet in der seiner Arbeit vorausgeschickten Einleitung das Unternehmen einer abermaligen Neuübersetzung mit der Notwendigkeit, ein „der Mozartschen Musik würdiges“ deutsches Libretto zu schaffen, eine Dichtung, die auch für sich, „um des poetischen Selbstzweckes willen“, bestehen könne, wenn auch im Grunde „die Aufgabe des Übersetzers des Textes einer Oper wie Don Juan keine dankbare ist: denn wird er jemals hoffen dürfen, neben dem unvergleichlichen Zauber dieser Musik seiner Schöpfung eine selbständige Geltung verschaffen zu können, obschon er selbst im Interesse seiner Dichtung aus dem Quell dieser Musik schöpfen kann?“

Hier werden vielleicht einige wenige Leser seine Broschüre schon weglegen und die Übersetzung selbst gar nicht erst ansehen. Für diese sind denn auch die nächstfolgenden Ausführungen nicht bestimmt; sie müssen ihnen recht überflüssig dünken, und doch — die neue Übersetzung existiert nicht mehr auf dem Papier allein, sie hat bereits die Levi'sche an einem sehr bedeutenden Theater verdrängt und soll auch anderwärts zur Aufführung erworben sein. Sie wird demnach ernst genommen, selbst von sehr bedeutenden Künstlern, und damit werden auch Anschauungen vom Niveau der obigen Zitate, die man wohl gelegentlich in ähnlicher Form in Dinergesprächen über sich ergehen lassen muß, stillschweigend mit vertreten und unterstützt. Hierfür bleibt nur die Erklärung, daß selbst Männer von so hohem künstlerischen Range dieser Materie nicht weiter nachgedacht und sie ebenso en bagatelle behandelt haben, wie dies, von alters her, nicht in den romanischen Ländern, wohl aber in Deutschland Gewohnheit ist und auch zu bleiben scheint; und doch wird gerade bei uns die Musikliteratur fremder Nationen kultiviert wie in keinem anderen Lande, besonders die Vokalmusik, und hat das Feingefühl für Übereinstimmung von Wort und Ton sich gegenwärtig so allgemein verbreitet, daß es als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein charakteristisches, erfreuliches Merkmal unserer Zeit gelten kann. Es dürfte sich also doch verlohnen, die Frage der Übersetzung fremdsprachiger Vokalmusik hier einmal ganz für sich ins Auge zu fassen, ihren einzelnen Problemen nachzugehen und zu zeigen, wie sie zu lösen sind.[1]) Als Ausgangspunkt unserer Untersuchung, die zunächst und hauptsächlich sich mit der alle Probleme vereint enthaltenden Opernübersetzung zu befassen haben wird, mag Heinemanns Arbeit dienen. Sie eignet sich insofern besonders gut dazu, als so viele andere Übersetzungselaborate uns durch ihre tolle Monstrosität zu allzu weitem Ausholen zwingen würden (gerade über die sprachlichen Geschmacklosigkeiten ist ja schon genügend und von allen Seiten gejammert worden, schon deswegen, weil hier ziemlich jeder mitreden kann); frei von den schlimmsten sprachlichen Auswüchsen enthält sie doch alle typischen Übersetzersünden und führt uns sogleich dem Wesentlichen zu.

Zunächst allerdings noch das Vorwort. An einer der zitierten Stellen, die logisch doch nur so zu verstehen wäre, als ob es überhaupt darauf ankäme, daß die „Dichtkunst" des Übersetzers neben der Kunst Mozarts, von ihr „inspiriert", noch ganz besonders zu brillieren hätte, wollen wir nachsichtig vorübergleiten; eine derartige Verfilzung von unklarer Vorstellungsweise, Unsachlichkeit und Eitelkeit erst zu entwirren, tut nicht not; zu offensichtlich ist hier nur die Phrase die Mutter dieses „Gedankens", nicht Vorbedacht und böse Absicht. Hingegen mögen die dem „poetischen Selbstzweck" und der „selbstständigen Geltung" zugrunde liegenden Anschauungen nebenbei mit einigen Worten gestreift sein, weil man ihnen

[1]) Wen Beruf und Neigung in irgendeiner Form an das deutsche Theater fesseln, ob nun als Opernleiter, Dirigent, als Sänger von künstlerischem Streben oder Regisseur, ist an der endlichen, befriedigenden Lösung dieser Frage doppelt interessiert. Hat man sich schon damit abzufinden, die Hälfte aller Opern des eisernen Repertoirebestandes unter dem Zwang der willkürlichen, entstellenden Übersetzungen nicht im Sinne ihrer Schöpfer wiedergeben zu können, so muß man wenigstens für die Zukunft solche Texte wünschen, die eine überzeugte und durchweg empfundene Reproduktion gestatten. Jetzt liegen die Dinge aber so, daß man weitaus die meisten fremdsprachigen Opern erst mit dem Original vergleichen und danach, je nachdem, die halbe oder ganze Übersetzungsarbeit noch einmal tun muß — will man nicht jener Undeutlichkeit und Verschwommenheit verfallen, die schon Richard Wagner als ein gemeinsames Charakteristikum so vieler deutscher Opernvorstellungen bezeichnete —, eine Wiederherstellung der Integrität, die dann doch nur einem engeren Kreise zugute kommt, während das Werk im übrigen zumeist in der Truggestalt seiner „autorisierten" Übersetzung und der damit verbundenen erheblichen Wirkungsverminderung über die deutschen Bühnen schreitet, und andererseits auch die unter der Hand an verschiedenen Bühnen in verschiedener Weise vorgenommenen Verbesserungen bei den häufigen Besetzungswechseln und Gastspielen die ärgsten Verwirrungen und Unstimmigkeiten im Gefolge haben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch sonst oft genug, und nicht nur, wie gesagt, in Dinergesprächen, begegnen kann.

Bedarf denn wirklich eine Oper, um als Kunstwerk gewertet zu werden, einer Dichtung, die „Selbstzweck" besitzt, die also schon, als Wortdrama fest und abgeschlossen in sich beruhend, mit ihren Mitteln den Stoff bereits vollendet darstellt? — Andernfalls wäre sie eben kein dichterisches Kunstwerk mehr. — Bliebe dann der Musik noch genug zu tun übrig, um ihrerseits auch noch den Stoff mit ihren Mitteln auszudrücken, ohne zu äußerlicher Zutat zu werden, zu einem Pleonasmus, wo doch ein solcher niemals die Wirkung verstärkt, sondern abschwächt? Mag der Bauernregel „Viel hilft viel" im praktischen Leben Geltung zugesprochen werden; in der Kunst hilft möglichst wenig stets am allermeisten. Darin besteht ja überhaupt ein ihr Wesentlichstes: in gedrängter Form, aber desto tieferem gesteigerten Ausdruck mit nur den Mitteln, die ein Stoff gebieterisch erheischt, und nur gerade so vielen, als zu seiner erschöpfenden Darstellung unbedingt nötig sind, ein Weites, Allgemeines zusammenfassen, das sich in der Wirklichkeit, in der Natur nur in tausend Einzelheiten zerflattert vorfindet. Welch eine sonderbare Auffassung, die Oper zu einem Additionsergebnis zweier Kunstwerke, jedes von selbständiger Geltung, zu stempeln! In Wirklichkeit liegt die Sache doch so, daß Dichtung und teilweise auch Musik ein Beträchtliches von ihrer selbständigen Geltung aufgegeben haben müssen, um ein drittes Geschlecht, eben das der Oper oder des Musikdramas, erzeugen zu können.[1]) Wer hiergegen einwenden wollte: „Aber Wagner?" — trüge gerade den besten Beweis für diesen Satz herzu. Ist es wirklich heute noch nötig, auf die zahlreichen Stellen seiner theoretischen Schriften zu verweisen, wo er von dem fundamentalen Unterschied zwischen dem Wortdrama und dem Musikdrama spricht? Wo er beweist, wie schon die Natur eines Stoffes das eine oder das andere meist ausschließt? (Ja, die „Gesammelten Schriften"! Wären sie nur mehr ins Bewußtsein der Kunstbeflissenen und Kunstliebhaber gedrungen! Dann würde heute nicht mehr an hunderterlei Fragen herumdiskutiert, die dort längst erschöpfend und in überzeugender

[1]) In einem der bekanntesten von Mozarts Briefen an seinen Vater heißt es sogar: „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein!" Richtig verstanden, d. h. auf den Werdeprozeß des Textbuches bezogen, gilt das noch heute, muß es gelten, soll die Oper als Kunstform in unserem Sinne weiterhin lebensfähig bleiben, es sei denn, daß der Oper der Zukunft die Musik nur als leichte Grundierung einer, solcher Untermalung bedürftigen (oder wenigstens zugänglichen) Dichtung dienen sollte — Debussy; dann ist eben jener Satz umzukehren: die Musik muß zur gehorsamen Nachgebornen, und das Gewichtsverhältnis der beiden Künste das dem Mozartschen entgegengesetzte werden, sie ist es dann, die alle „selbständige Geltung" opfert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klarheit gelöst sind.) Ist es nicht, gerade bei seinen überragenden, naturgewaltigen Dichtungen, besonders deutlich ersichtlich, daß sie, die idealen Opernbücher schlechthin, als Dichtungen von „poetischem Selbstzweck“ nicht angesehen werden können und sollen (Wagner hat das doch selbst oft genug betont),[1]) daß sie, die schon im ersten Entstehen mit der musikalischen Konzeption untrennbar verschmolzen waren, auch zu ihrer Wirkung unmöglich der Musik entraten können; oder vielmehr, um es logischer auszudrücken: die Stoffe Wagners — nicht in artistischer Überlegung „ausgesucht“, sondern aus der höchsten Fülle und Leidenschaft inneren Erlebens geboren, „gemußt“ und im Mythus widergespiegelt — waren eben derart, daß ihre erschöpfende Darstellung dies Ineinandergreifen von Dichtung und Musik gebieterisch forderte, daß das Musikdrama die notwendige, einzige Ausdrucksform zur restlosen Aussprache jener Inhalte war.

„Aber Strauß' ‚Salome‘ und ‚Elektra‘?“ Nun, von Ästhetikern sind ja diese Werke bereits vom Gebiete der Oper fort und auf das der Symphonie verwiesen worden. Mit dem beliebten Rubrizieren möge man noch ein wenig warten. Wir stehen noch viel zu dicht vor ihnen (— unter ihnen? —), jedenfalls noch zu sehr im Banne der intimsten Detailbefassung mit den schwierigen, problemschwangeren Werken, diesen großen Felsblöcken, die schon wieder ein gewaltiger Bergsturz in die seit dem Elementarereignis Richard Wagner annoch glatt dahinziehende Kunststraße der musikalischen Entwickelung gewälzt, als daß wir uns jetzt schon eines Überblicks vermessen dürften. Eine Ausnahme von jenen Regeln scheinen sie ja zu bedeuten: „Dichtungen von poetischem Selbstzweck“ sind sowohl „Salome“ wie „Elektra“, und namentlich ihre Diktion ist von so üppig wuchernder Kultur, so reicher Ausbildung, daß sie einer Ausweitung und Steigerung durch den Gesang kaum zu bedürfen scheinen. Selbst der oberflächliche Betrachter wird aber bemerken, daß beide, das Drama Hofmannsthals wie das Wilde'sche, eine Eigenschaft in hervorragendem Maße besitzen, wie sie kaum noch in einem dritten irgendwie bekannteren Wortdrama in solch starker Ausprägung zu finden ist, eine Eigenschaft, die eine musikdramatische Behandlung nicht nur zuließ, sondern fast erforderte: Reichtum an musikalischen Situationen. In diesem liegt ein Wesentlichstes ihrer großen Wirkung als Musikdramen begründet, aus ihrer Stimmungskraft saugt Strauß' Musik ihre Nahrung: der schwülen Mondnacht mit ihrem gefährlichen

[1]) Auch in einer der erst kürzlich erschienenen Briefsammlungen („Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen“) findet sich wieder ein solcher Passus: „... Selbst für meine Freunde dürfte — so fühle ich jetzt — diese Dichtung [‚Ring des Nibelungen‘], ehe sie musikalisch ausgeführt, und fast möchte ich sagen: selbst aufgeführt ist, eigentlich noch gar nicht vorhanden sein.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zauber, der unheimlichen Gärung, die da vor der ungeheuren Umwälzung, dem Ringen zweier Zeitalter, zweier Welten, in Hirnen und Sinnen brodelt (um nur Hauptzüge zu nennen), aus der lastenden Atmosphäre im Hof des mykenischen Königsschlosses, zwischen dessen starrenden Quadermauern der Schatten Agamemnons heraufzusteigen scheint, Elektras unerbittlichem Vergeltungsdrang und rührender Kindestreue (erst durch die Musik zu lebendigem, unmittelbarem Ausdruck erschlossen), Chrysothemis' leidenschaftlichem Lebenswillen, den Träumen und der Todesangst Klytämnestras, der Erkennung der Geschwister und der malmenden Wucht der letzten überwältigend gesteigerten und gegipfelten Geschehnisse. Und wie hat Strauß alles, was sich an musikalischer Situation in den fertigen Dichtungen irgend vorfand, bis zum letzten Rest ausgenutzt und verstärkt!

Ein weiterer, wichtigster Prüfstein für die musikdramatische Eignung der beiden Stoffe: Wenn Bulthaupt in seiner — teilweise wohl überholten, aber sehr feinsinnigen — klugen und gediegenen „Dramaturgie der Oper" nur diejenigen musikalisch-dramatischen Motive und Situationen für wahrhaft packend erklärte, zu deren Verdeutlichung die Pantomime genügt (er führt treffend „Tannhäuser" als Musterbeispiel an) und mit Recht alle „komplizierte Exposition, reichliche Geschichtsdetails, weitläufige Aufklärungen mehr verstandesmäßiger Art" als verwirrend, das unmittelbare Verständnis im Theater verdunkelnd und als antimusikalisch bezeichnet (in einer Oper müßten die Menschen „so handeln, daß man ihr Tun ohne langes Grübeln auf eine einfache Formel zurückführen kann"), so müssen wir nach diesen strengen Forderungen gerade in „Elektra" und „Salome" besonders glückliche Vorwürfe zur musikalisch-dramatischen Behandlung erkennen, denn fast alles Geschehende teilt sich darin dem Zuhörer in unmittelbar sichtbarer Handlung mit, Ton und Geste machen das meiste schon verständlich, und ich kenne, wie gesagt, außer ihnen kein anderes Wortdrama, das mit so viel innerer Berechtigung, obendrein ohne jeden dramaturgischen Eingriff, auch als Opernbuch dienen könnte. (Welcher unendlichen Vergröberung, welcher Verflachung, ja Entstellung bis zur Unkenntlichkeit bedurfte es, um z. B. „Hamlet", „Romeo und Julia", „Othello", „Faust", „Götz von Berlichingen", „Tell" zu „brauchbaren" Operntexten umzuschweißen!)

Als anscheinende Ausnahme von der gültigen Theorie erfordert Strauß' wörtliche Durchkomposition der Originaldichtungen noch einige Worte. Daß dies Verfahren noch einmal selbst zur Regel werden sollte, ist kaum anzunehmen; zu sehr dünkt es mich gebunden an Strauß' merkwürdige, ihm allein eigene Weise musikalischen Denkens und Gestaltens, welche (ebenso in den Symphonieen) die vollendetste Logik mit der außermusikalischen „realen" Logik organisch zu verschmelzen weiß, sich in solch doppelter Gebundenheit in ihrem wahren Lebenselement fühlend;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(eine Kunst der Formengebung, die noch unter der momentan stärkeren Blendwirkung seiner koloristischen Leistung kaum in ihrer ganzen Bedeutung erkannt ist, die aber die Lebenszukunft seiner Schöpfungen noch dann sichern muß, wenn das, was an ihnen zeitlich sein sollte in Inhalt und Ausdruck, dereinst nicht mehr auf volle Teilnahme und unmittelbares Mitempfinden treffen würde). Ich glaube nicht, daß ein Anderer es nachmachen dürfte, den Wortlaut solcher, an ästhetischen Apperzeptionsformen auch rein verstandesmäßiger Art reichen Dichtungen, die nach herkömmlichen Begriffen allzuviel Text und daher um so weniger Spielraum zur gesanglichen Ausbreitung enthalten, durchzukomponieren, ohne daß es ihm „Spott und Schmach brächte". Wohl jeder andere hätte einer viel mehr gekürzten und in der Diktion primitiver gehaltenen Textfassung bedurft, um sich musikalisch auszuleben. Für Strauß' Art und Weise, für seine höchst persönliche Behandlung der musikdramatischen Form indes war wohl jenes gerade das Rechte: er trachtete nicht etwa darnach, jene Worte, die schon durch die Sprache allein Alles ausdrücken, durch den Gesang zu steigern, sondern er illustrierte sie nur zwischendurch im symphonischen Ablauf; (bei allen Momenten lyrischen Verweilens stellt sich natürlich auch bei ihm die Gesangsmelodie ein). Es ist vor allem die große innere Linie der Dramen, die er mit erstaunlicher Kraft und Klarheit nachzieht, so erst recht ans Licht bringt und die den Stimmungsgehalt der Situationen (im Wortdrama mehr auf dekorative Hilfen, Beleuchtung usw. beschränkt) zu ungeahnter Sinnfälligkeit und Fülle steigert. Für uns ist nur Dies erneut festzustellen und nur Dies für den Zweck unserer Untersuchung von Belang: die Eignung der beiden Dichtungen zu Musikdramen beruht auf ihrer sinnfälligen („pantomimisch") verständlichen Handlung und ihrem Reichtum an musikalischen Situationen, nicht auf den selbständigen ästhetischen Werten der Diktion; ihre literarische Qualität als solche kommt bei der Aufführung gar nicht zum Bewußtsein der so vielfach in Anspruch genommenen Hörer; sie ist also für die musikalisch-dramatische Endwirkung belanglos, und damit wäre auch dem supponierten Einwand „Aber Strauß?", der uns etwas länger aufgehalten hat, begegnet.

Glückliche musikalisch-dramatische Ehen, in denen eben zumeist der Dichtung ein Beträchtliches der berühmten selbständigen Geltung zugunsten des Ganzen fehlt, sind gerade auch in Mozarts Meisteropern zu erkennen, vor allem in der „Zauberflöte" mit ihrem köstlichen Libretto, das jeder „Gebildete" für unsinnig oder läppisch zu erklären sich verpflichtet fühlt, das aber in den enormen Anregungen, die es der musikalischen Gestaltung vorschießt, mit seinen erhabenen Ausblicken ins Weiteste, die, in primitiven, naivsten Versen enthalten, alle möglichen Empfindungsgebiete erschließen, in seinem Reichtum an Gegensätzen,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

geradezu als Muster eines Librettos zu gelten hat. Trotz weitaus größeren Schliffs in der Diktion nimmt Da Ponte's „Don Juan" keinen gleich hohen Rang ein, da die im Stoffe ruhenden musikalisch-dramatischen Möglichkeiten nicht annähernd in jenem Maße ausgenutzt sind; es gehört vielmehr zu den größten Geniewundern aller Zeiten, wie Mozarts Musik aus den sparsamen Anlässen des von Da Ponte doch recht obenhin, vorwiegend buffon erfaßten Stoffs mit all seinen vom eigentlichen Wesenskern so weit abliegenden Äußerlichkeiten, seinen konventionellen Verwechselungs- und Verkleidungsscherzen (ist doch beinahe mehr Gelegenheit zur musikalischen Charakteristik des Leporello als des Don Juan gegeben) doch der Welt zum erstenmal die eigentliche Bedeutung des grandiosen Vorwurfs erschlossen hat: eine Bedeutung, die das reichliche Dutzend der vorherigen Bearbeitungen nicht einmal ahnen ließ. Daß Da Ponte wenigstens jene Anlässe Mozart bot, daß er einen brauchbaren „Kanevas für die Stickerei des Komponisten lieferte", wie der gang und gäbe Vergleich lautet (oder wie Jahn gar sagt: „das Gerüst, über dem der Bildhauer sein Modell ausführte, so sehr ist das Gebilde der Oper mit Leib und Seele, im ganzen und einzelnen die eigentliche Schöpfung Mozarts"), darin liegt der Wert seiner Leistung. Wenn somit Jemand davon spricht, zum „Don Juan" nachträglich frei „einen der Mozartschen Musik würdigen" deutschen Text von selbständigem Wert zu schaffen (einem Wert, den ja, wie wir sehen, nicht einmal das Original besitzt), so zeugt das von einer unglaublichen Verkennung des Lebensnerves der Oper: denn wenn auch die Worteinkleidung für die musikalische Eignung eines Operntextes gleichgültig ist (oder genauer rekapituliert: die simpelste Wortfassung die musikalische Ausweitung am meisten begünstigt), so haben doch die vom Komponisten einmal endgültig gewählten Worte für das Ganze und die Einheit des fertigen Werkes entscheidende Bedeutung, die Bedeutung eines wichtigsten Lebensorgans, etwa des Rückenmarks. Die Worte sind es, die dem Komponisten seine melodische Linienführung, seine rhythmischen Bildungen eingaben, die ihn zur Wahl gerade einer bestimmten Tonart, zu der und nicht zu jener Modulation und Klangfarbe veranlaßten (um nur die Hauptfaktoren zu nennen). Von Gluck und Mozart, Boieldieu, Auber, Weber, bis auf Verdi, Wagner und Strauß — bei allen großen Opernkomponisten hat das Wort den Ton bestimmt, sogar bei Meyerbeer, dessen Bemühung um Ausdruckswahrheit angesichts seiner innerlich meist unwahren Ausdrucksobjekte geradezu tragisch anmutet. Im wirklich meisterlichen Opernwerk lassen sich Wort- und Tonwirkung gar nicht mehr scheiden, sie sind ein untrennbares Bündnis eingegangen, zu einer neuen Einheit verwachsen. Also kann doch auch die Übersetzung einer fremdsprachigen Oper nichts anderes anstreben, als diese organische Einheit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

uneingeschränkt zu wahren, die Wirkung und innere Wahrheit, kurz, die künstlerische Verständlichkeit des Werkes auch in der neuen Sprache voll zu erhalten. Dies kann einzig und allein geschehen durch eine penibel wörtliche Übertragung. Diese braucht keineswegs irgendwelchen poetischen Wert zu haben, ja, sie mag sogar, ungesungen, ungelenk anmuten: die Übereinstimmung mit der Musik ist das Ein und All; ihr muß das Dichten und Trachten der Übersetzer zunächst gelten! „Das Wort sie sollen lassen stah'n!" — nämlich die deutschen Synonyme auf den Tönen, die der Komponist zu den Originalworten setzte. Was geschieht statt dessen? Ohne Not werden ganz neue Inhalte eingeführt, die in gar keiner Beziehung zur Musik stehen, ja, ihr geradezu widersprechen und, was ebenso schlimm ist, schon an und für sich betrachtet, meist eine fade Abschwächung ins Papierne oder eine Vergröberung ins Plump-Derbe bedeuten, Einfachstes möglichst geschwollen ausdrücken, manchmal gar dem Sinn und der Situation ins Gesicht schlagen. Doch nein — vom Standpunkt der Übersetzer aus geschieht das nicht ganz ohne Not. Es herrscht nämlich seit Alters und auch jetzt noch, fast dreißig Jahre nach Richard Wagners Tod, die merkwürdige Vorstellung, musikalische Texte müßten gereimt sein. Diese vermeintliche Verpflichtung zum Reim ist eine Hauptursache all jener künstlerischen Vandalismen. Wie bedeutungslos der Reim für den weitaus größten Teil der zeitgenössischen, die periodische Gesangsmelodie selten mehr anstrebenden Opernproduktion der Romanen (schon für den späten Verdi) geworden ist, braucht wohl hier nicht besonders bewiesen, und ebensowenig braucht wiederholt zu werden, wie Wagner über den Reim dachte; doch möge eine Äußerung Mozarts ob der engeren Beziehung zu unserem Ausgangspunkt Platz finden:

„. . . Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan gut ausgearbeitet ist, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort, einem elenden Reim zu gefallen (die doch, bei Gott, zum Werte einer theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsamt der Poesie zu Grunde gehen."

Das ist nun vor mehr als einem Jahrhundert geschrieben, und noch heute müht sich die Übersetzerzunft um den Reim als das vermeintliche Alpha und Omega ihrer Aufgabe, mögen sie auch zu solchen Künsten noch so wenig Talent besitzen. (Von den mir bekannten zeitgenössischen Übersetzern verfügen nur zwei über allerdings sehr beträchtliche Gewandtheit und Versbeherrschung.) Jedenfalls muß, auch bei gereimten Originaltexten, in der Übersetzung überall dort auf den Reim verzichtet werden, wo er sich nicht ohne Schädigung des Original-Wortsinns und der von ihm unzertrennlichen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musik von selbst einstellt; denn um Alles von dem Übersetzer zu verlangen: Reim durchweg, Wörtlichkeit, haarscharfe Zusammenstimmung mit der Musik, — müßte es schon geschehen, daß alle Augenblicke Reimvirtuosen wie Rückert zur Welt kämen, die überdies feinmusikalisch sein und sich unter die Übersetzer zu begeben Lust haben müßten! Erwähnt muß aber hier werden, daß in der Tat Levis Übersetzung des „Don Juan" trotz mancher literarischen Mängel (die für die Wirkung der Aufführung ebenso belanglos sind, wie es literarische Werte sein würden!) aufs Glücklichste den musikalischen Ausdruck wahrt und doch mit Reimen arbeitet. Diese ganz vortreffliche Übersetzung scheint nun durch die Heinemannsche teilweise verdrängt werden zu sollen; wer einen solchen Tausch macht, gleicht einem Gemäldebesitzer, der die vorzügliche Kopie eines Meisterbildes in die Ecke stellt, um sie durch eine kitschige Reproduktion dieses Bildes, etwa aus einem Familienjournal, zu ersetzen. In den (wahrlich leicht genug wörtlich wiederzugebenden) Secco-Rezitativen oft mit der Levischen Arbeit übereinstimmend, verfällt Heinemanns Text nur da, wo er selbstgefällig eigene Wege geht, in Sinnverstümmelungen und Geschmacklosigkeiten, wie gleich in dem vor lauter linkisch angewandten Ellipsen ganz zerfahrenen, aller Drastik der Leporello'schen Einwände beraubten ersten Rezitativ, und stets am Schluß derjenigen Rezitative, wo sich Heinemann die wertlose Spielerei gereimter Schlußzeilen leistet, die dann z. B. folgendermaßen ausfallen:

„O, ich ahne, ich ahne, Ungetreue!
Du hast Furcht zu gestehen,
Was zwischen euch in Wahrheit ist geschehen."

Sollen diese und ähnliche Schlußreime wohl die angestrebten, rein dichterischen Werte darstellen, die Heinemann aus dem Quell der Mozartschen Musik, von ihr inspiriert, „geschöpft" haben will? Dann dürfte ihnen wohl auch die artige Anwendung folgender Reime zuzuzählen sein: „Herzen-Schmerzen" S. 8, 27, 52, 60 u. a. m.; „Liebe-Triebe" S. 15, 42, 60 (gleich zweimal hintereinander); die Flickworte „O", S. 16, 25 (sechsmal kurz hintereinander), 27, 31 (mehrmals), 35 (fünfmal), 41 usw.; „Ach" S. 47 (die bekannte Arie Zerlinens „Wenn du fein fromm bist" beginnt „Schätzchen, ach höre, was ich dich lehre, ich weiß ein Mittel, für alles gut, ach es zerteilet, lindert usw."); „Nun" S. 63 (die ehern lapidare Begrüßung des zum Gastmahl erscheinenden Komtures lautet: „Dein Begehren, o hör', Don Juan, ich vernahm es und bin erschienen". In seiner nächsten Stelle heißt es: „Drum, o höre, entstieg ich der Gruft"). Und weiterhin:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Bald muß zurück ich kehren,
Höre nun mein Begehren —
Gib Antwort mir: Wirst du nun —
Wirst du mein Gast sein?“

Schließlich der übermäßige Gebrauch des Ausrufs „Weh mir“, der z. B. S. 10 gleich viermal kurz hintereinander erscheint.

Dies übrigens nur der Gründlichkeit halber, da eine Kritik der Heinemannschen Arbeit nicht „Selbstzweck“ dieser Zeilen ist. Seine Übersetzung, ein frischer Sündenfall aus unmittelbarer Gegenwart, soll uns ja nur als Katalog, als Führer durch die typischen Sünden der Übersetzer dienen. Diese Sünden seien indes, zwecks mehrseitiger Beleuchtung, auch noch an einigen andern Beispielen aus bekanntesten Opern gezeigt. Starrende Unmöglichkeiten, wie die Übersetzungen von Rossini's „Tell“, von „Hoffmanns Erzählungen“, „Jüdin“, „Verkaufte Braut“ und neuerdings die sträflichen Elaborate L. Hartmanns mögen dabei unberücksichtigt bleiben. Sie richten sich von selbst, werden aber an den deutschen Bühnen meist noch munter weitergesungen, der Muttersprache zum Hohn, zum Schaden der Singenden, die, vor unsinnige, unlösbare Deklamations- und Phrasierungsaufgaben gestellt, zum Teil auch dadurch zu jener (dort nicht unberechtigten) Gleichgültigkeit gegen den Notentext gelangt sind. Haben ja unter dieser Lässigkeit sogar noch „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ (an den wenig oder nicht begleiteten Stellen) arg zu leiden, — während die Unmöglichkeit, die schwerfälligen, gedankenlos hingesetzten konsonantenreichen Wörter in schnellen Zeitmaßen (Finales usw.) noch herauszubringen, als eine Hauptursache zur Silben- und Wortversprudelung so vieler deutscher Opernchöre zu betrachten ist.

I. Betonungsfehler

Die primitivsten Grundlagen der musikalischen Deklamation sind zu bekannt, als daß hier näher darauf eingegangen und etwa nochmals nachgewiesen zu werden brauchte, wie Hauptsilben auf metrische und rhythmische Tonakzente zu fallen haben, männliche Endungen der Wörter zu musikalischen Abschlüssen auf dem „guten Taktteil“, weibliche zu solchen auf schlechtem Taktteil oder Abschlüssen in der Mitte des Takts gehören. Verstöße gegen diese einfachsten Elementarregeln haben sich gegen frühere Zeiten ja glücklicherweise wesentlich verringert; dagegen setzt man immer noch gern nebensächliche Wörter, Fürwörter, Eigenschafts- und Bindewörter, ja sogar Artikel zu Tönen, die als metrische oder rhythmische Schweren oder durch ihre Stellung innerhalb der melodischen Linie (sprungweise erreichte hohe

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Noten) nur Textworte von Bedeutung vertragen können, d. h. eben vom Komponisten nur zu solchen geschrieben sind. (Solche Verstöße werden selbst in Rezitativstellen häufig begangen, wo doch die Auswahl der Worte fast unbeschränkt ist, und gelegentliche belanglose Notenänderungen eine rein deklamierte, überhaupt tadellos kongruente Übertragung leicht genug ermöglichen würden.) Ich teile Beispiele hierfür mit (ich stelle dazu immer Originaltext, Übersetzung und Verbesserung [im Fall „Don Juan" also Levis Text] zusammen).

Zunächst eines aus einem Rezitativ der „Hugenotten":

No. 1.

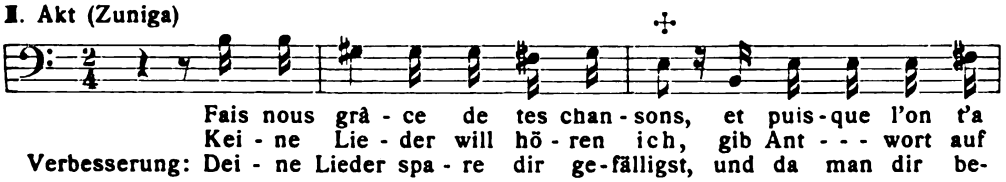


ah je veux fuir ces lieux!
ich will ent-fer-nen mich!
Usuelle Verbesserung: ach er-laubt mir zu gehn!

Aus „Carmen":

No. 2.

I. Akt (Zuniga)



Fais nous grâ-ce de tes chan-sons, et puis-que l'on t'a
Kei-ne Lie-der will hö-ren ich, gib Ant---wort auf
Verbesserung: Dei-ne Lieder spa-re dir ge-fälligst, und da man dir be-



dit de ré-pon-dre, ré-ponds.
mei--ne Fra-ge so-gleich!
foh-len zu re-den, so sprich!

Zu beachten ist dabei auch das Ineinanderziehen der zwei letzten musikalischen Phrasen; das „Befehlende" wird verwischt. Diese Art Fehler wird weiterhin unter II näher betrachtet und an noch drastischeren Proben gezeigt werden.

Aus Heinemanns „Don Juan"-Text:

No. 3.

I. Akt. No. 3. (Leporello):



Co-sì ne con-so-lò mille e ot-to cen-to.
(H.): 's ist sein Me-tier den Wei-bern Trost zu spen-den.
(L.:) So sah ich ihn schon Tau-sen-den Trös-tung brin-gen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mit der Beibehaltung des Originalbegriffs („Tausende") gewann Levi auch leicht eine in Sinn und Metrum einwandfreie Betonung und bequeme Sprechbarkeit; wie ein Sänger mit dem ersten Takt der Stelle fertig werden soll — als Auftakt bei dem flüssigen Tempo das Wort „Metier", das doch Zeit braucht, um mit ironischer Färbung gesungen zu werden, andernfalls ein unverständliches Etwas bleibt —, das kümmert einen „Übersetzer-Poeten" wenig.

No. 4.

I. Akt. No. 8. (Elvira.)



Dieser Mittelsatz beginnt also bei Heinemann fast ebenso, wie die erste Strophe der Arie, die ja anfängt: „O flieh den Bösewicht"; es ist also der verschiedene Charakter der beiden Strophen gänzlich verwischt; — die erste: strenge Mahnung, „objektiv", forte, energico, D-dur; die zweite, wo Elvira ihr eigenes Unglück als Warnung anführt: weicher, leidend, piano, espressivo (daher auch die Molltonart). Davon ist nichts mehr zu spüren. Wie bestimmt ist bei Levi gleich bei dem ersten Eintritt des musikalischen Gegensatzes der Wechsel der Empfindung ausgedrückt („mein Kummer"); solche Bestimmtheit und sofortiges sicheres Hinstellen ist eben auch das einzig künstlerisch Zureichende; jede nicht sogleich voll erfaßte Stimmung ist auch schon verloren und bedingt eine ganze weitere Strecke der Farblosigkeit.

No. 5.

Erstes Finale (Elvira)



Bi - sog - na a-ver cor - ra - ggio
(H.): Laßt uns denn ed - le Freun - de (der Rache Werk vollbringen)
(L.): Seid mu - tig ed - le Freun - de

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 6.
Rezitativ der Rachearie (Donna Anna)



Das nebensächliche, im Ausdruck ganz qualitätlose rückbezügliche Fürwort „mich" ist also hier zu einem Ton gesetzt, der nicht nur als erste frei einsetzende Note des Takts besondere Schwere besitzt, sondern zugleich über einem Akkord steht, der den Krampf, das Ringen der vorangehenden Takte befreiend auflöst, nämlich ganz der Textwendung entsprechend. An der Stelle also, wo das befreite Aufatmen Donna Annas nach dem verzweifelten Kampf so deutlich durch die Modulation charakterisiert ist, bringt Heinemann (obendrein in möglichst schlechter Betonung) den Begriff „mich loszuwinden"; gerade da aber, wo die Synkopen so eindringlich das Ringen, den Kampf malen, den Begriff, der gerade auf der Auflösung zu stehen hätte: „endlich", und außerdem das hier ganz abliegende und verpuffende „doch voller Abscheu" (wovon im Original natürlich gar nichts angedeutet ist); — die ganze Stelle ist charakteristisch für die drollige Arbeitsweise der zünftigen Übersetzer, am Natürlichen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

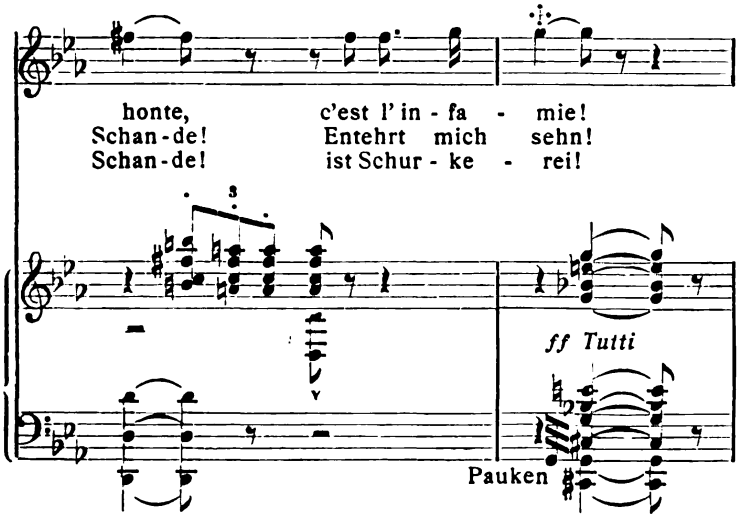
Nächstliegenden vorüberzugehen, und anstatt Phrase für Phrase sich an die Originalworte zu halten, ins Blaue hinein zu phantasieren, „frei zu gestalten", um dann unter den schwierigsten Verdrehungen und Verrenkungen ein ausgesucht unpassendes, möglichst schiefes, hinkendes Gebilde zu entbinden.

Ib) Betonungsfehler werden auch dadurch begangen, daß die Übersetzer (ohne eigentlich gegen die Silbenbetonung zu verstoßen) die harmonischen und die dynamischen Schwerpunkte einer Musik nicht erkennen und, statt diesen Höhepunkten die sie bedingenden Gipfelworte zu belassen, untergeordnete Begriffe dazu setzen; die entscheidenden Worte fallen dann auf nur vorbereitende Töne:

No. 7.
„Carmen" II. Akt. (Don José.)

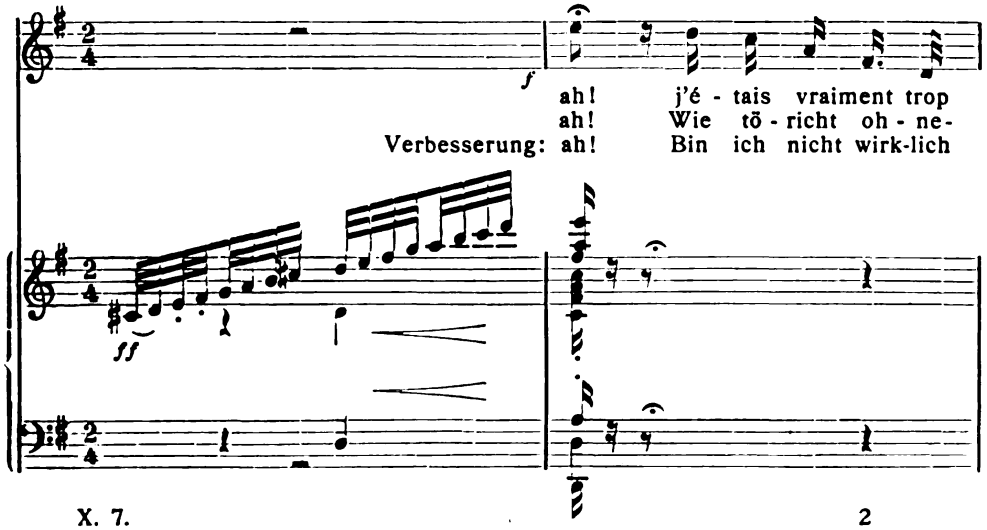


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Daß die autorisierte Übersetzung aus dem genannten Grunde die wuchtigen Schritte dieser Steigerung nicht zur vollen unmittelbaren Wirkung gelangen läßt und besonders auf dem Höhepunkt mit dem „Einschlag" des vollen Orchesters (durch die Kraftlosigkeit des bloßen Hilfszeitwortes „sehn") dramatisch wie musikalisch versagt, dürfte Jedem ebenso klar sein, wie der Rückgewinn der Schlagkraft, des jähen Erkennens, des bis zum Verzweiflungsausbruch wachsenden Entsetzens durch die Verbesserung, die wiederum einfach genug sich ergab: durch bloße Wiedereinstellung der deutschen Synonyme auf denselben Noten, die der Komponist den Originalworten unterlegte. Genau so verhält es sich mit den folgenden Beispielen, die zu weiterer Erkenntnis dieser Verfehlungen und ihrer simplen Verbesserungsmethode hier noch Platz finden mögen:

No. 8.
„Carmen" II. Akt (Carmen).



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



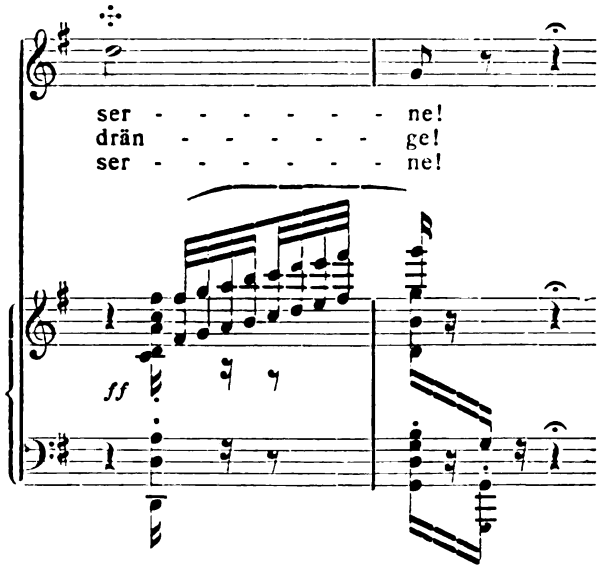
NB. Das „ich" der Verbesserung auf dem ersten Sechzehntel des zweiten Viertels ist kein Betonungsfehler, da, als Phrasenbeginn und obendrein nach der Fermate, das d rhythmisch betont ist. Die Wut Carmens konzentriert sich auf dem gehaltenen tiefen Ton, bête — töricht, dazu der wilde Einwurf des Orchesters.

No. 9.

Ebenda, selbe Szene.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



No. 10.
„Carmen“ II. Akt (Zuniga)



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 11. „Othello“ (III. Akt)



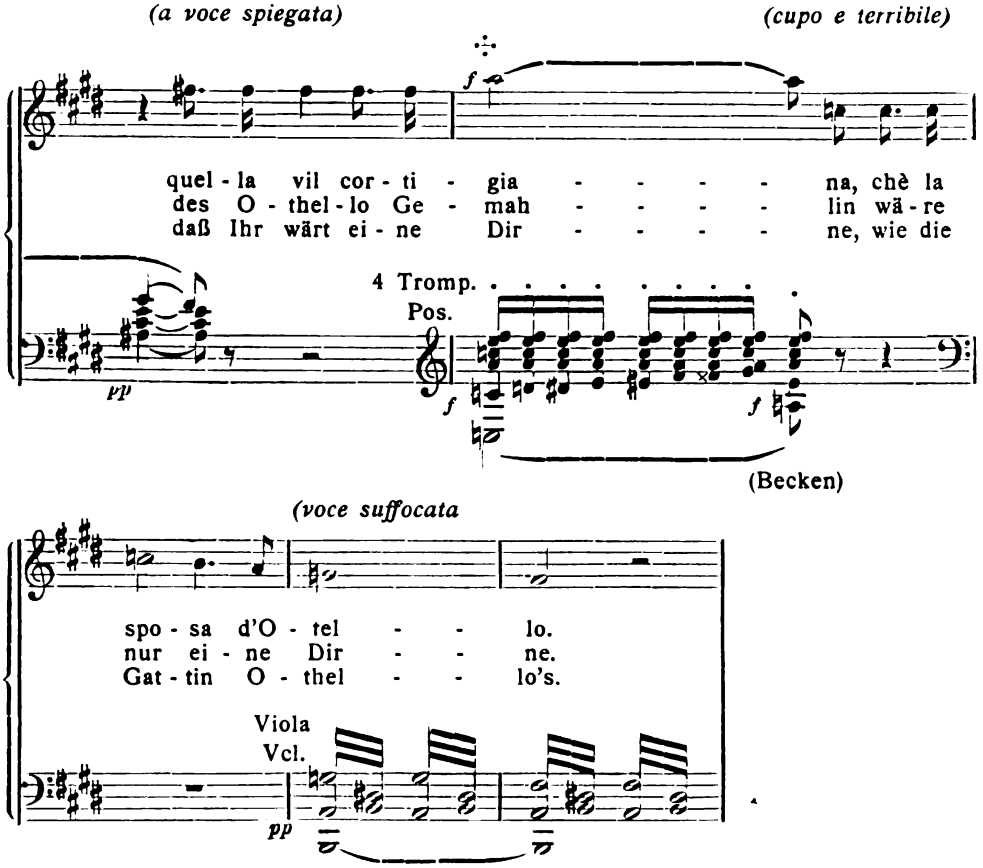
Auf die Begriffe „arcano“, Zauber, und „talismano“ beziehen sich die geheimnisvollen Harmonieen des vorletzten Taktes; sie mußten auch im Deutschen an dieser Stelle stehen, nicht auf den nebensächlichen Noten vorher.

No. 12. „Othello“ (III. Akt; scil: „denn ich dachte —“)

(a voce bassa parlando)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Auf dem Aufschrei des vierten Taktes (man sehe auch die grelle Instrumentation) mußte das Wort des Originals: „cortigiana" beibehalten werden: „Dirne".

No. 13.

„Don Juan" (Rezitativ vor der Rachearie).



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Dieses „Schwinden", der Begriff des Kräfteverlusts, ausgerechnet an der einzigen, gerade prominent kräftigen, ja brutal gedachten Stelle mit derb zupackendem Akkord, die zwischen dem verhaltenen Charakter der vorangehenden und nachfolgenden Phrase so beabsichtigt scharf beleuchtet steht — das ist fürwahr eine ergötzliche Übersetzerleistung! Auch wird wohl, da zwei selbständige Sätze in den einen Takt geschachtelt sind, jeder Hörer den Text so verstehen: „Er umschlingt mich zu schwinden!" Oder vielmehr, er wird garnichts verstehen. Damit gelangen wir schon zu einer anderen, näher zu behandelnden Fehlerrubrik: den Phrasierungsfehlern.

(Fortsetzung folgt)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVEN ALS BEARBEITER SCHOTTISCHER UND ANDERER VOLKSWEISEN

von Dr. Richard Hohenemser-Halensee

Schluß

Wir wenden uns nun dem wichtigsten Teile der Arbeit Beethovens zu, also den **Begleitungen und Ritornells.** An den Liedbegleitungen fällt zunächst das häufige Fehlen einer charakteristischen Bewegung auf, das jedenfalls aus dem Streben nach der geforderten Einfachheit und leichten Ausführbarkeit entsprang. Es braucht für das einzelne Lied durchaus nicht immer einen Mangel zu bedeuten. Aber über die ganze Reihe der Bearbeitungen verbreitet es eine gewisse Monotonie. Dies springt besonders in die Augen, wenn man die von Haydn für Thomson bearbeiteten Lieder zum Vergleich heranzieht.[1]) Hier herrscht überall in der Begleitung Leben und Bewegung, wenn auch mit einfachen Mitteln herbeigeführt, so daß die leichte Spielbarkeit darunter nicht leidet. Wenn aber Beethoven reichere Bewegung zur Anwendung bringt, tut er es auf die mannigfaltigste Weise und fast immer so, daß das Ganze dadurch geschmückt und gehoben wird. Nur selten beschränkt er die Bewegung auf Teile oder Stellen des Liedes.[2]) In der Regel läßt er sie, wie es ja bei der Kürze der Melodieen natürlich ist, von Anfang bis zu Ende andauern. Entweder ist sie dem Klavier oder den Streichern oder beiden Teilen abwechselnd übertragen. Im ersten Fall begegnen wir dem einfachen Nachschlagen in Achteln,[3]) der Achtelbewegung im Baß, dieser in der einen Fassung des rhythmisch eigenartigen Liedes, das Beethoven zweimal bearbeitet hat,[4]) während sie in der anderen und schöneren fehlt, ferner der Figurierung in Sechzehnteln[5]) oder in Triolen.[6]) Einmal ist es deutlich ersichtlich, wie die Triolenbewegung den etwas klotzigen Rhythmus der Melodie mildert.[7]) Ein anderes Mal, wo sie nur im Baß auftritt und auf Tonwiederholungen fällt, die orgelpunktartig wirken, trägt sie wesent-

[1]) Zehn davon in sehr guter Übersetzung gab R. Genée neu heraus, Berlin, 1901. Die übrigen muß man, bis sie in der begonnenen Gesamtausgabe der Werke Haydns erscheinen, bei Thomson selbst aufsuchen. [2]) Vgl. für den ersten Fall op. 108, No. 13, Wiederholung des ersten Teils und Mittelsatz in Moll, für den zweiten No. 262, 12 und No. 263, 20. [3]) Op. 108, No. 15. [4]) No. 261, 25. [5]) Op. 108, No. 24; No. 261, 14; No. 263, 15. [6]) No. 263, 14. [7]) No. 263, 16.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lich zur Steigerung des tiefen Ernstes bei, der das ganze Lied, eine Perle unter den Beethovenschen Bearbeitungen, auszeichnet.[1]) Auch Sechzehntel und Triolen untermischt kommen vor.[2]) Aus der Eigenart der Klaviertechnik ist die Verteilung einer Figur auf beide Hände hervorgegangen. Von besonderer Schönheit ist dabei die Bewegung des Basses zu zwei langen Tönen der Melodie.[3])

Obgleich die Streichinstrumente, wie wir bereits wissen, entbehrlich sein, also nicht obligat behandelt werden sollten, teilt ihnen Beethoven doch zuweilen insofern selbständige Bewegung zu, als diese nicht oder doch nicht gleichzeitig auch im Klavier auftritt. Wir können uns lebhaft vorstellen, daß ihm, dem geborenen Instrumentalkomponisten, wenn er schon einmal die Streichinstrumente heranzog, die ihm in ihrer Verwendung auferlegte Beschränkung höchst lästig war. Auch erkundigte er sich in dem bereits erwähnten Brief von 1812, ob er sie obligat behandeln könne, also so, daß sie niemals fehlen dürften, oder ob, wie bisher, das Klavier mit der Singstimme ein ausreichendes Ensemble bilden solle. Selbst in den angedeuteten Fällen sind die Streicher zu entbehren, da das Klavier die Harmonieen genügend angibt. Aber durch ihre Beseitigung würde den betreffenden Liedern doch viel von ihrem Reiz genommen werden. Sehr deutlich wird dies an einem Liede, in dem Violine und Violoncell eine tremoloartige Bewegung durchzuführen haben, und das von so leichter Anmut ist, daß Thomson mit Recht einen Elfengesang daraus machen ließ.[4]) Ein anderes Mal tremoliert nur das Violoncell in Sechzehnteln, während die Violine die Melodie mitspielt,[5]) oder beide Instrumente bringen eine eigentliche Sechzehntelfigur oder sonst eine figurierte Begleitung.[6]) Zuweilen hat die Violine allein eine Begleitungsfigur, die einmal in der Umspielung der Gesangsmelodie besteht.[7])

Reicher wird das Bild, wenn die mitwirkenden Instrumente die Bewegung wechselweise übernehmen. Der Wechsel findet entweder zwischen den Streichern statt, wobei einmal die Begleitungsfigur durch Umschreibung dreier Melodietöne gewonnen wird,[8]) oder die Figur erscheint abwechselnd im Klavier und in einem der anderen Instrumente.[9])

Als eine besondere Art der Bewegung sind die nur eingestreuten, gleichsam zufällig in den Verlauf des Musikstückes hineingeworfenen Figuren zu betrachten, von denen Beethoven gelegentlich feinsinnigen Gebrauch macht. In einem Liede, auf das wir noch zurückkommen werden, sind sie der Violine übertragen, während das Violoncell mit der Melodie

[1]) No. 261, 1. [2]) No. 263, 6. [3]) No. 263, 14. [4]) No. 258, 1. [5]) No. 261, 8. [6]) Vgl. für den ersten Fall No. 262, 3; für den zweiten No. 260, 4, wo das Violoncell Akkordläufe hat. [7]) Op. 108, No. 6; vgl. ferner No. 261, 24. [8]) No. 262, 8; vgl. ferner No. 258, 3. [9]) No. 261, 3.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

geht.[1]) Ein anderes erhält durch solche Figuren, die hier das Klavier ausführt, während die Streicher meist längere Töne im Unisono bringen, entschieden ein Mozartsches Gepräge.[2])

In ganz seltenen Fällen läßt sich auch eine ungünstige Wirkung der Bewegung konstatieren, die entweder durch zu große Monotonie der Begleitungsfigur[3]) oder dadurch herbeigeführt wird, daß die Bewegung im Verhältnis zum Melodiegang überwuchert. Dies geschieht in der einen der beiden schon erwähnten Bearbeitungen des Liedes „From Garyone, my happy home", während in der anderen die Begleitung ruhiger gehalten, dafür aber harmonisch reicher ist;[4]) doch scheinen mir beide Bearbeitungen nicht gelungen zu sein.

Es klingt befremdlich, ist aber nicht zu leugnen, daß sich auch sonst in den Begleitungen hier und da steife oder schwache Stellen finden. Man muß eben bedenken, daß Beethoven nicht immer mit Lust bei der Sache war; und ferner besaß er wohl nicht in dem Maße wie Haydn den sicheren Griff für das Einfachschöne. Aus den leicht zugänglichen 25 schottischen Liedern kann sich jeder von der Richtigkeit dieser Behauptung überzeugen. Da begegnen wir in No. 10, namentlich im zweiten Teil, schwerfälligen Imitationen, in No. 12 viel zu häufigem Harmoniewechsel und einer sehr steifen Baßführung, dieser zum Teil auch in No. 18. Schwache Bässe und namentlich zu viele Quartsextakkorde enthält auch die Begleitung von „Should auld acquaintance be forgot".[5])

Wir müssen nun aber auf der anderen Seite auch besondere Schönheiten der Begleitung hervorheben, soweit sie nicht auf eigentlicher Figurierung beruhen. Sehr hübsche kanonische Behandlung des Melodieanfanges findet sich in zwei schottischen Liedern.[6]) In einem anderen wird in der Begleitung vom Echoeffekt mit Glück Gebrauch gemacht.[7]) Echt Beethovenschen Geistes ist eine Begleitungsform, die in zwei der schönsten und tiefsten Bearbeitungen zur Anwendung gelangt, das eine Mal in dem bekannten „Die holde Maid von Inverness", das andere Mal in einem wallisischen Lied.[8]) Sie besteht darin, daß während der ganzen Melodie oder während eines Teiles derselben volle Akkorde in gleichmäßigen Schlägen erklingen.

[1]) No. 262, 6.
[2]) No. 261, 16.
[3]) No. 262, 2.
[4]) No. 258, 7; No. 261, 22.
[5]) No. 260, 11.
[6]) Op. 108, 5; No. 260, 12, dieses wegen der Imitationen im Chor bereits erwähnt.
[7]) Op. 108, No. 21.
[8]) Op. 108, No. 7; No. 263, 25.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Über die Verwendung der Streichinstrumente wurde schon einiges gesagt, das jedoch noch der Ergänzung bedarf. Im großen und ganzen geht die Violine ungefähr mit der Melodie, das Violoncell ungefähr mit dem Baß. Daß aber auch dieses die Melodie erhalten kann, haben wir bereits gesehen.[1]) Im Anfang eines schottischen Liedes, wo es gleichfalls die Melodie im wesentlichen mitspielt, liegt die Violine sogar mit einer zweiten Stimme darunter.[2]) Zuweilen wird die Melodie auf beide Instrumente verteilt,[3]) wobei dasjenige Instrument, das sie gerade nicht hat, das andere imitieren kann.[4]) Auch sonst kommt es hie und da zu kleinen Imitationen zwischen den Streichern.[5]) Aber auch von der Wirkung ihres engsten Zusammengehens, des Unisono, wird Gebrauch gemacht. Entweder verstärken sie auf diese Weise die Melodie, sei es notengetreu,[6]) sei es nur in ihren wesentlichen Zügen,[7]) oder sie haben längere Töne auszuhalten. Einen Fall dieser Art haben wir bereits kennen gelernt.[8]) Lang angehaltene Töne der Streicher können bekanntlich nicht nur in Oktaven, sondern auch in anderen Intervallen höchst wirksam sein, und so hat sie Beethoven in dem schönen, oben bereits hervorgehobenen Lied „Once again, but how changed" verwendet.[9])

Endlich sei noch der wohl einzige Fall erwähnt, in dem Beethoven in der Begleitung mit Absicht einen tonmalerischen Zug anbrachte. Das war natürlich nur möglich, wenn der Text schon vor der Bearbeitung feststand und ihm wenigstens dem Inhalt nach bekannt war. Nun waren Text und Melodie des betreffenden Liedes schon seit 1762 vereinigt,[10]) und Thomson wird Beethoven wohl mindestens die Überschrift „The miller of the Dee" mitgeteilt haben. Jedenfalls ist es unverkennbar, daß die durchgehende Figur im Baß das Klappern der Mühle nachahmen soll.[11])

Sein Eigenstes innerhalb der Bearbeitungen hat Beethoven mit den Vor- und Nachspielen gegeben. Man fühlt deutlich, wie es ihm hier, wo es sich um selbständige Erfindung handelt, erst recht wohl wird. Gar nicht so selten sprechen uns in einem Lied, dessen alltägliche Melodie[12])

[1]) No. 262, 6.
[2]) Op. 108, No. 3. [3]) No. 260, 6.
[4]) No. 258, 5; No. 260, 5 erster Teil, und 12.
[5]) No. 260, 5, zweiter Teil; No. 262, 11.
[6]) No. 261, 5, wo das Klavier eine Begleitungsfigur hat.
[7]) No. 260, 9; No. 258, 4. Im letzteren bringen sie die Haupttöne der Melodie mit Vorschlägen.
[8]) No. 261, 16; vgl. ferner No. 258, 11.
[9]) No. 261, 1.
[10]) Vgl. A. Moffat: The Minstrelsy of England, London, 1901, Seite 44.
[11]) No. 259, 5.
[12]) Vgl. No. 263, 13, 19 (Nachspiel), 22 (Vorspiel); No. 259, 7; op. 108, No. 12.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Bearbeitung nicht zu adeln vermochte, oder in dem sich diese aus anderen Gründen nicht zur Höhe erhob, nur Vor- und Nachspiel künstlerisch an. Es ist natürlich, daß uns diese Partieen häufiger und intensiver als die Begleitungen an die Eigenart Beethovens, des frei schaffenden Künstlers, gemahnen. Aber so sehr das Hervortreten dieser Eigenart den Vor- und Nachspielen selbst zugute kommt, so ist es dem einzelnen Lied, als ein Ganzes betrachtet, doch nicht immer günstig. Dies wird wieder durch den Vergleich mit den Bearbeitungen Haydns am deutlichsten anschaulich. In der Regel bringt Haydn im Vorspiel den ersten Melodieabschnitt und knüpft daran eine zweite, aber frei erfundene Periode. In ähnlicher Weise schließt er an den letzten Melodieabschnitt ein freies Nachspiel an. Die liedhafte Melodik herrscht also nicht nur im Gesang, sondern auch in den einleitenden und abschließenden instrumentalen Teilen. Beethoven dagegen gestaltet diese meist motivisch, d. h. er entwickelt sie aus kleinen Keimen, die er der Liedmelodie und gelegentlich auch der Begleitung entnimmt. Bekanntlich war in der Instrumentalmusik, namentlich in der Sonatenform und allem, was damit zusammenhängt, die motivische Schreibweise von Haydn zur höchsten Vollendung durchgebildet worden, und niemand schloß sich hierin enger an ihn an als Beethoven. Aber obgleich Haydn die motivische Arbeit auch in den großen vokal-instrumentalen Formen, wie Messe und Oratorium, anwandte, schien sie ihm doch für das einfache Lied, auch wenn es Ritornells für mehrere Instrumente hatte, im allgemeinen nicht geeignet. Beethoven dagegen verharrte auch hier bei der ihm auf instrumentalem Gebiet gewohnten Schreibweise. Er erzielte damit freilich sowohl nach der Seite des tiefsten Ernstes als auch nach der des ausgelassenen Übermutes zuweilen Wirkungen, wie sie sich in den Bearbeitungen Haydns vielleicht nicht finden. Aber daß er namentlich die Lieder von mittlerem Stimmungsniveau durch die motivischen Vor- und Nachspiele zu schwer belastet hat, ist nicht zu verkennen.

Wie er hervorstechende Züge der Melodie für die Ritornells ausnützt, haben wir bereits gesehen. In den weitaus meisten Fällen aber wird im Vorspiel die erste, im Nachspiel die letzte Melodiephrase ganz oder teilweise behandelt. Ganz am Schluß erfolgt nicht selten eine Rückkehr in den Anfang.[1]) Die Abweichungen von diesen Regeln sind mannigfaltiger Natur. Einmal[2]) werden in Vor- und Nachspiel beide Teile der

[1]) Vgl. z. B. op. 108, No. 6, wo das Nachspiel mit dem Melodieanfang verklingt, No. 7, wo es über dem Grundton als Orgelpunkt motivisch weitergeführt wird; No. 258, 4, wo die beiden letzten Melodietöne und der Anfang motivisch verwendet werden; No. 262, 11, wo erst der 2., dann der 1. Teil der Melodie erscheint; ferner op. 108, No. 5, 13, 18; No. 263, 25.

[2]) Op. 108, No. 16.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Melodie verwertet, ein anderes Mal wird im Nachspiel die Melodie, die hier mit ihrem Anfang erscheint, plötzlich abgebrochen, und das Ganze wird motivisch zu Ende geführt, ein echt Beethovenscher Zug.[1]) Das Vorspiel eines bereits erwähnten irischen Liedes[2]) verwendet zunächst den Beginn des zweiten Teiles der Melodie als Motiv und bringt dann erst den wirklichen Melodieanfang. Dieses Lied, „Sad and luckless was the season", ist eine der vielen Fassungen des heute auch bei uns allbeliebten „Last rose of summer" („Letzte Rose"). Bei Beethoven, beziehungsweise bei Thomson besteht der Auftakt des zweiten Teiles nicht, wie in der heutigen Singweise, aus zwei Achteln oder einem punktierten Achtel mit Sechzehntel, sondern aus einer Triole, stellt sich also in seinem Gegensatz zum Auftakt des ersten Teils als besonderes Motiv dar. In dem schon öfters genannten Lied „O köstliche Zeit", op. 108, No. 2, folgt auf die eigentliche, in sich abgeschlossene Melodie im ungeraden Takt ein in der gleichen Tonart stehender lebhafter Nachsatz im geraden Takt. An diesen knüpft das Nachspiel an, geht dann aber auf den Anfang der Hauptmelodie über und kommt ganz am Schluß gleichsam neckend noch einmal auf den Nachsatz zurück. Das Vorspiel dieses Liedes zeigt uns, daß auch ein bloßer Rhythmus zum Motiv werden kann; denn die früher erwähnten Schalmeifiguren hängen mit dem Liede selbst nur dadurch zusammen, daß während desselben ihre Triolenbewegung dem Baß übertragen ist. In ähnlicher Weise wie hier wird auch in einem irischen Lied eine Begleitungsfigur zum Motiv und zwar des Nachspiels.[3]) Das Vorspiel zu „Die holde Maid von Inverness" verwertet den punktierten Rhythmus des Melodieanfanges und die Akkordschläge der Liedbegleitung.

Daß auch Ritornells vorkommen, die nicht motivisch gearbeitet sind, ist fast selbstverständlich. Es ist interessant zu beobachten, daß die beiden Bearbeitungen von „From Garyone, my happy home" auch in dieser Beziehung voneinander abweichen. Die eine verwendet in Vor- und Nachspiel die ganze Melodie, die andere nur ihren Anfang als Motiv.[4]) Das Nachspiel des letzten Liedes in op. 108, „Hochlandswache", besteht aus der vollständigen Melodie, die pianissimo abschließt. Da ihr Marschrhythmus auch in der Begleitung festgehalten ist, wirkt dieser Abschluß wie das Abziehen und ferne Verklingen einer kriegerischen Musik. Wie wir an dem Nachspiel zu „O, wie kann ich wohl fröhlich sein", op. 108, No. 11, bereits sahen, kann die Melodie auch figuriert sein.[5])

[1]) No. 262, 3.
[2]) No. 262, 6.
[3]) No. 262, 2.
[4]) No. 258, 7; No. 261, 22.
[5]) Vgl. ferner op. 108, No. 8, wo sie in Vor- und Nachspiel figuriert auftritt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Figuren des Vorspiels sind in diesem Falle ausnahmsweise frei erfunden. Frei, und zwar in der Weise Haydns melodisch anknüpfend ist auch das Nachspiel zu „Oh, du nur bist mein Herzensbub", op. 108, No. 10.

Trotz der Vorherrschaft der motivischen Schreibweise sind die Ritornells, wie es erforderlich war, verhältnismäßig einfach gehalten. Es liegt aber in der Natur der Sache und im künstlerischen Wesen Beethovens, daß sie reicher gestaltet sind als die Begleitungen. So sind zunächst Imitationen etwas häufiger als dort.[1]) Ferner wird einmal im Nachspiel der motivisch verwendete Melodieanfang synkopiert.[2]) Ein anderes Mal geht ein kleines Motiv nacheinander durch alle Stimmen, wie es Beethoven in seiner Spätzeit auch sonst liebt, so daß man eine Stelle aus einem seiner letzten Quartette zu hören glaubt.[3]) Auch die Streichinstrumente treten naturgemäß selbständiger hervor als in den Begleitungen. Wirklich unentbehrlich sind sie z. B. in No. 4 aus op. 108, indem sie im Vorspiel den Anfang der Melodie vorzutragen haben, während das Klavier nur begleitet. Ähnlich verhält es sich öfters.[4]) Wie im Liede selbst, so kann auch im Ritornell die Melodie auf beide Instrumente verteilt sein, und natürlich ist es kein Zufall, wenn beides zusammentrifft.[5]) Endlich kommt es auch vor, daß eine Begleitungsfigur des Klavieres im Nachspiel von einem Streichinstrument übernommen wird.[6])

Noch manches wäre über besondere harmonische Feinheiten zu sagen, die in den Begleitungen und Ritornells hin und wieder zerstreut sind. Aber das würde zu weit führen und auch zur Charakterisierung der Art und Weise, wie Beethoven bei den Bearbeitungen verfuhr, nichts Wesentliches beitragen. Überblicken wir die ganze Masse dieser Bearbeitungen vom rein künstlerischen Standpunkt aus, also abgesehen von den Zufälligkeiten ihrer Entstehung, so gewahren wir neben manchem Minderwertigen eine große Zahl gut wirkender Lieder, die man mit Vergnügen hört oder ausführt, und außerdem eine kleine Zahl von Gesängen, die man den Kunstwerken ersten Ranges beizählen muß, und die sich würdig neben Beethovens freie Schöpfungen stellen. Einige davon wurden gelegentlich bereits erwähnt. Trotzdem sollen sie in der folgenden Zusammenstellung

[1]) Vgl. die Nachspiele in op. 108, No. 19; No. 260, 6 und 11, 261, 4; das Vorspiel in No. 260, 7.

[2]) No. 261, 9.

[3]) Op. 108, No. 16.

[4]) Vgl. op. 108, No. 7, wo im Vorspiel die Melodie in der Violine, und No. 21, wo sie im Nachspiel im Violoncell liegt; ferner No. 261, 15, wo die Violine im Vorspiel die Haupttöne der Melodie bringt; No. 263, 24.

[5]) No. 260, 5.

[6]) No. 263, 15, wo die Sechzehntelbegleitung des Klaviers im Nachspiel auf die Violine übergeht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht fehlen. Unter den schottischen Liedern wäre vor allem hervorzuheben: „Die holde Maid von Inverness", ferner trotz der ganz einfachen Satzweise „The hero may perish";[1]) unter den irischen: „Once again, but how changed", „What shall I do", „Thy ship must sail";[2]) unter den wallisischen: „When mortals all to rest retire" und „Laura, thy sighs".[3]) Alle diese Lieder stehen in Moll und atmen tiefsten Schmerz oder weiche Melancholie. Als ebenbürtige Seitenstücke in Dur wären etwa zu nennen: das in seiner unnachahmlichen Einfachheit so ergreifende schottische Lied „Der treue Jonny", das irische „The pulse of an irishman" mit der Nationalmelodie „St. Patricks day", das voll übersprudelnder Laune steckt, und endlich „Sad and luckless was the season" mit der Melodie „Last rose of summer".[4]) Bei uns wurde dieses Lied bekanntlich erst lange nach Beethovens Tode durch Flotow, der es in der Oper „Martha" verwandte, eingebürgert. Beethoven konnte also nur durch die Schönheit der Melodie angeregt werden, ihr eine besonders sorgfältige Behandlung angedeihen zu lassen.

Wenn es bei Thayer-Deiters von den Bearbeitungen heißt: „Hier ist er ganz der eigenartige Komponist, wie wir ihn kennen, besonders in den aus dem Charakter der Melodieen heraus erfundenen Vor- und Nachspielen" und etwas später: „Es sind durchweg ganz selbständige, echt Beethovensche Gebilde, man vergißt mitunter ganz, daß die zugrunde liegenden Melodieen nicht von ihm sind; er lebt ganz in ihnen, die Mittel, sie zu höherer Bedeutung zu heben, konnte nur Beethoven so erfinden und beherrschen", so wird der Leser jetzt selbst beurteilen können, wieviel Wahrheit und wieviel Übertreibung in diesen Worten liegt. Aber auch wer den Liedern objektiv abwägend gegenübersteht, muß doch wünschen, daß nicht nur op. 108 weiteren Kreisen bequem zugänglich sei. Freilich haben Breitkopf & Härtel sämtliche Nummern der Gesamtausgabe auch in die Sammlung „Deutscher Liedverlag" aufgenommen, und außerdem gibt es eine Ausgabe ohne Streichinstrumente. Aber wie aus früher Gesagtem klar geworden sein wird, sind diese Lieder nicht geeignet, dem Publikum in Massen dargeboten zu werden; denn auf diese Weise wird das Gute und das Vorzügliche gar zu leicht erdrückt und übersehen. Darum wäre die Herausgabe einer nicht zu umfangreichen Auswahl, die auch op. 108 nicht vollständig zu enthalten brauchte, wohl am Platze. Sie würde einer

[1]) Op. 108, No. 7; No. 260, 8, nicht zu verwechseln mit No. 258, 10, das den gleichen Text, aber eine ganz andere, nichtssagende Melodie hat.

[2]) No. 261, 1 und 6; No. 262, 20.

[3]) No. 263, 15 und 25.

[4]) Op. 108, No. 17; No. 258, 4; No. 262, 6. No. 262, 9 hat eine andere Fassung derselben Melodie, kann sich aber in keiner Beziehung mit dem vorigen vergleichen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

edlen Hausmusik willkommenen Stoff zuführen, und einzelne Lieder könnten sogar einer feineren Geselligkeit dienen, z. B. „Musik, Liebe und Wein", op. 108, No. 22. Freilich müßten zuvor die unerhörten Vergewaltigungen der deutschen Prosodie, die sich in diesem Liede finden, beseitigt werden, wie überhaupt eine gründliche Revision der Übersetzungen, sowohl in op. 108 als auch in der Gesamtausgabe, dringend vonnöten wäre.

Wenn sich auch Thomson's Plan, daß Beethoven Sonaten, Quartette usw. über Volksweisen für ihn schreiben solle, nicht verwirklichte, so kam es doch viel später zur Komposition von Variationen über solche Themen. Diesmal war es Beethoven selbst, der am 21. Februar 1818 Thomson zwölf Themen mit Variationen anbot, die auch angenommen und veröffentlicht wurden.[1]) Trotz des eigenen Angebotes spricht er auch über diese Arbeit gelegentlich geradezu wegwerfend. Er schreibt: „C'est, je vous jure, malgré cela [nämlich trotz der Bezahlung von zehn Dukaten für ein Thema mit Variationen] seulement par complaissance pour vous, puisque je n'ai pas besoin de me mêler avec de telles petites choses. Mais il faut toujours pourtant perdre du temps avec de telles bagatelles."[2]) Aber doch lag sie ihm, dem Meister der Variationskunst, zweifellos näher als die Liedbearbeitungen, und zudem konnte er jedenfalls die Themen aus dem ihm vorliegenden Material selbst auswählen. So werden wir denn auch in den Variationen ein gleichmäßigeres Gelingen festzustellen haben. Er selbst veröffentlichte 16 „Variierte Themen" für Klavier allein, mit Violine oder Flöte ad libitum: 6 im Jahre 1819 bei Artaria in Wien als op. 105, 10 im Jahre 1820 bei Simrock in Bonn als op. 107. Von diesen 16 Themen sind 11 als „Air écossais" bezeichnet, gehören aber zum Teil auch irischen und wallisischen Liedern an; 10 davon sind uns aus der Gesamtausgabe bekannt,[3]) nur ein einziges fehlt dort.[4]) Vielleicht war es in den benutzten Manuskripten zufällig nicht vorhanden und findet sich doch irgendwo bei Thomson. Welches das zwölfte der von diesem veröffentlichten Themen war,

[1]) Thayer, 4. Band, Seite 134.

[2]) Brief vom 25. Mai 1819; Thayer, 4. Band, Seite 574.

[3]) Sie wurden schon von Deiters aufgezählt, doch muß dies der Vollständigkeit wegen hier gleichfalls geschehen. Die verschiedenen Ausgaben von op. 108 scheinen nicht die gleiche Anordnung der Lieder einzuhalten; denn die Angaben von Deiters stimmen mit der Litolffschen Ausgabe nicht überein. Ich setze daher außer den Nummern dieser Ausgabe auch die Überschriften der betreffenden Lieder her. Op. 105: 1 gleich No. 263, 3; 4—6 gleich No. 262, 6, No. 258, 6, No. 261, 12; Op. 107: 2 und 8—10 gleich op. 108, No. 6 „Frischer Bursche, Hochlandsbursche", No. 15 „Mariechen, komm ans Fensterlein", No. 10 „Oh, du nur bist mein Herzensbub", No. 25 „Hochlandswache"; 4 gleich No. 258, 4; 6 gleich No. 263, 11.

[4]) Op. 105, No. 2.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

könnte nur aus seiner Publikation festgestellt werden. Da es höchst unwahrscheinlich ist, daß Beethoven für die englische Ausgabe eine einzige Melodie fremder Nationalität gewählt haben sollte, so müssen wir, bis diese Ausgabe einmal zum Vorschein kommt, annehmen, daß uns ein kleines Variationenwerk noch unbekannt ist; denn die noch übrigen fünf Themen der deutschen Ausgaben verteilen sich nach ihrer Herkunft auf Österreich, Tirol und Rußland. Die beiden Melodieen aus Tirol und die eine aus Österreich[1]) werden zur Zeit Beethovens in Wien Gemeingut gewesen sein und sich seinem Gedächtnis eingeprägt haben. Das gleiche kann auch für die eine der beiden russischen Weisen zutreffen.[2]) Wenigstens gehört sie heute zu der kleinen Zahl russischer Melodieen, die auch bei uns allgemein bekannt sind. Sie geht unter dem Text: „Schöne Minka, ich muß scheiden". Dagegen dürfte das andere russische Lied einer Sammlung entnommen sein; denn meines Wissens ist es bei uns auch heute noch nicht bekannt, und zudem trägt es die Überschrift: „Air de la petite Russie".[3]) Die Unterscheidung zwischen großrussischer und kleinrussischer Herkunft wäre bei mündlicher Tradition in Deutschland zweifellos verloren gegangen. Wir werden später sehen, daß die russischen Themen, die Beethoven in den Quartetten op. 59 verwertete, vermutlich aus der Sammlung russischer Volkslieder von Lwoff und Bratsch stammen, deren erster Band 1790 und deren zweiter 1805 erschien. So wird wohl auch die in Rede stehende Melodie aus dieser Quelle geschöpft sein. Obgleich ursprünglich wohl wirklich kleinrussisch, ist sie heute auch in Großrußland allgemein verbreitet.

Mit ganz wenigen Ausnahmen wählt Beethoven nur solche Melodieen zur Variierung, die instrumentalen Charakter haben, also, wie dies in der Volksmusik natürlich ist, tanz- oder marschähnlich sind. Bei denjenigen, die er auch als Lieder bearbeitet hat, behält er die damals gefundene Harmonisierung in der Regel bei. Ausnahmen bilden die Melodieen zu „Hochlandswache", zu „Oh, du nur bist mein Herzensbub" und zu „Sad and luckless".[4]) Im erstgenannten Thema, das in Moll steht, wird die vorübergehende Berührung der 6. Stufe im 2. und im 4. Takt mit Recht vermieden, um erst in der vierten Variation als steigernder Effekt eingeführt zu werden. In den beiden anderen Fällen bedeutet dagegen die Abweichung von der ursprünglichen Harmonisierung entschieden eine Verschlechterung. Das eine Mal wird im Anfang die Tonika nicht lange genug festgehalten, wogegen freilich im zweiten Teil die überladene Bewegung in Wegfall kommt; das andere

[1]) Op. 107, No. 1 und 5; op. 105, No. 3.
[2]) Op. 107, No. 7.
[3]) Op. 107, No. 3.
[4]) Op. 107, No. 10 und 9; Op. 105, No. 4.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mal ist nicht nur die Akkordfolge weniger gewählt, sondern die Bässe sind auch sehr steif. Selbst wo die Harmonieen nicht geändert sind, kann es geschehen, daß der Baß viel schwerfälliger fortschreitet als im Lied.[1]) Aber diese Mängel fallen wenig ins Gewicht, zumal da man an den Variationen selbst fast ungetrübte Freude haben kann. Nur einzelne trockene Sätze muß man mit in den Kauf nehmen.[2])

In gewisser Weise sind alle 16 Werke nach einem einheitlichen Plane aufgebaut. Sämtlich haben sie eine Koda; aber in der Regel ist die letzte Variation nicht nur um diese erweitert, sondern auch schon in sich ausgedehnter als die vorangegangenen. Dementsprechend ist sie auch inhaltlich am mannigfaltigsten und weist diejenigen Teile auf, die sich vom Thema am weitesten entfernen, während die Koda wieder zurücklenkt. So bringt in op. 105, No. 1 die letzte Variation eine Fugierung in Moll über ein aus der ersten Melodiephrase gebildetes Thema, worauf die Koda mit der ursprünglichen Phrase in Dur über einem Orgelpunkt das Ganze abschließt. Auch die komplizierteren Fälle zu analysieren, wie sie sich vor allem in den Schlußvariationen der beiden russischen Themen finden, hätte ohne ausführliche Notenbeispiele wenig Zweck. Die ersten Variationen nach dem Thema bestehen fast immer aus Figurierungen der Melodie. Hierauf folgt häufig eine Umbildung des Themas zur Kantilene, nicht selten in langsamerem Tempo.[3]) Sie erscheint als Ruhe- und Mittelpunkt des Ganzen, von wo dann die Schlußsteigerung ausgeht. Ist eine solche Kantilene nicht vorhanden, so bewegt sich die ganze Variationenreihe in einer ununterbrochen ansteigenden Linie. Wie man sieht, hat Beethoven auch diese kleinen, unscheinbaren Werke durchaus organisch gestaltet.

Im Einzelnen ist die Musik so beschaffen, daß man sie geistreich nennen möchte, wobei aber durchaus nicht an Gesuchtheit zu denken wäre. Namentlich die Mannigfaltigkeit der Rhythmik und der Figurierung erzeugt diesen Eindruck. Da ist zunächst der Taktwechsel, der sowohl zwischen verschiedenen Variationen als auch innerhalb einer Variation stattfinden kann. Abgesehen von einer einzigen Ausnahme kommt er nur bei der letzten Variation vor. So tritt in der Schlußvariation von op. 105, No. 2 der $^6/_8$-Takt an Stelle des $^4/_4$-, in derjenigen von op. 107, No. 10 an Stelle des $^2/_4$-Taktes. Für diesen steht er auch in der 6. Variation von op. 107, No. 7, obgleich sie nicht die letzte ist. Umgekehrt wird er in der Schlußvariation von op. 107, No. 6 durch den $^2/_4$-Takt ersetzt. Wo der Taktwechsel innerhalb des Finalstückes ein einmaliger ist, besteht er gleich-

[1]) Op. 107, No. 8.

[2]) Vgl. z. B. op. 105, No. 3, 4. Variation; No. 4, 1. Variation.

[3]) Vgl. die dritten Variationen in op. 105, No. 3 und 5, in op. 107, No. 3, 5 und 6; die vierten Variationen in No. 9 und 10.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

falls in der Vertauschung des $^2/_4$-Taktes gegen den $^6/_8$-Takt, nämlich in op. 107, No. 7, wo diese Vertauschung ja schon vorbereitet war, und in No. 8. Viel interessantere Kombinationen werden durch mehrmaligen Taktwechsel ermöglicht. In op. 107, No. 4, das die Melodie „St. Patrick's day" zum Thema hat, beginnt die 3. und letzte Variation mit „Poco adagio" in Moll, aber noch im ursprünglichen $^6/_8$-Takt. Daran schließt sich ein tanzartiges Vivace im $^2/_4$-Takt mit der Melodie im Baß. Der folgende Abschnitt, der diese figuriert und weiterführt, steht im $^3/_4$-Takt, so daß nun der dreiteilige Takt an Stelle des zweiteiligen getreten ist. Die Koda bringt die Melodie in der ursprünglichen Taktart. In op. 107, No. 5, mit einem Tiroler Thema im $^3/_4$-Takt, wird die letzte Variation von einem Maëstoso im $^4/_4$-Takt eingeleitet. Das folgende Allegro hat $^6/_8$-Takt, der bis zum Schluß beibehalten wird, obgleich der Melodieanfang in ursprünglicher Gestalt wiederkehrt, so daß also der $^6/_8$-Takt hier nicht, wie vorher, zweiteilig, sondern dreiteilig erscheint.

Auch die eigentlichen Figurierungen der Melodie zeigen reiches rhythmisches Leben. Nicht nur kommen Figuren in Synkopen vor,[1]) sondern die Hervorhebung der schlechten Taktteile spielt überhaupt eine wichtige Rolle. Sie kann entweder durch besondere Akzentuierung herbeigeführt werden[2]) oder dadurch, daß eine selbständige Stimme, meist diejenige, die das Thema enthält, jedesmal auf dem schlechten Taktteil einsetzt. Auf diese Weise bringt z. B. in der 2. Variation von op. 105, No. 1 die rechte Hand die Melodie, während die linke Triolen hat, und während die Melodietöne der Violine, die in diesem Falle nahezu unentbehrlich wird, auf die guten Taktteile treffen. In der 4. Variation von No. 6 des gleichen Opus pausiert die rechte Hand im $^6/_8$-Takt jedesmal auf 1 und 4. Trotzdem bleibt die Zahl der in einem Takt befindlichen Melodietöne die gleiche wie im Thema selbst.[3]) Einmal ist es nicht die Melodie, sondern eine andere Stimme, welche die schlechten Taktteile markiert, indem die linke Hand bald über, bald unter der Sechzehntel-Figur der rechten, die das Thema einschließt, den zweiten und fünften Schlag des $^6/_8$-Taktes angibt.[4]) Von dem Versteckspiel, das Beethoven mit den Themen treibt, seien nur noch zwei Beispiele angeführt. Einmal verbirgt sich die Melodie in einem Unisono und der darauffolgenden begleiteten Kantilene, ein anderes Mal in den Endtönen einer Sechzehntel-Figur, welche die Hände imitieren.[5])

[1]) Vgl. die ersten Variationen in op. 105, No. 1 und in op. 107, No. 5.

[2]) Vgl. op. 105, No. 5, 1. Variation, $^6/_8$-Takt, Akzente auf 6; op. 107, No. 6, 2. Variation, gleichfalls $^6/_8$-Takt, mit den betonten Sprüngen auf 3 und 6; op. 107, No. 7, 3. Variation, $^2/_4$-Takt, Akzente auf 2.

[3]) Vgl. ferner op. 107, No. 9, 1. Variation, No. 10, 2. Variation. [4]) Op. 105 No. 5, 2. Variation. [5]) Op. 107, No. 5, 2. Variation; No. 9, 3. Variation.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eigentlicher Kontrapunkt findet sich, abgesehen von einzelnen fugierten Sätzen, nur ein einziges Mal, nämlich in der ersten Variation von op. 107, No. 7, wo zu der Melodie, die im Baß liegt, eine selbständige, schöne Oberstimme ertönt. Etwas häufiger sind dagegen Feinheiten oder Kühnheiten der Harmonik. Man betrachte in der 5. Variation von op. 105, No. 3, einem Adagio, den schönen Wechsel des Moll- und Durdreiklanges der gleichen Stufe oder die Ausweichungen in der 4. Variation von op. 107, No. 9, einem Andante espressivo, und in der 3. Variation von op. 105, No. 4. Auf letztere Stelle hat schon Deiters hingewiesen.

Wir sahen bereits, daß die Violine nicht immer ohne Schaden für den musikalischen Gehalt der Variationen entbehrt werden kann. Zuweilen beteiligt sie sich an der Figurierung,[1]) zuweilen sogar an der Melodieführung selbst.[2]) Freilich kommt es in diesen Fällen, wie sich oben schon zeigte, auch vor, daß das Thema gleichzeitig vom Klavier in anderer Form gebracht wird.[3])

Mit der Beurteilung, welche die beiden Variationensammlungen bei Thayer-Deiters erfahren, kann man sich im großen und ganzen einverstanden erklären, namentlich wenn es heißt: „Das alte Geschick im Figurieren des Themas, in der Bildung neuer Motive im Anschluß an dasselbe, im Gestalten einheitlicher kleiner Gebilde bewährt sich, wie man erwarten kann, auch hier; nur ist alles knapper, wie es die größere Zahl der zu bearbeitenden Melodieen mit sich bringt, und es strömt nicht so unmittelbar aus dem Vollen.“[4]) Der Zusatz freilich: „Man merkt mehr den reflektierenden, mit Bewußtsein sich zurückhaltenden Künstler“ kann leicht zu Mißverständnissen führen. Bewußte Reflexion war vielleicht erforderlich, um die Ausführbarkeit dem Können der Dilettanten anzupassen. Aber gleichzeitig drängte doch auch der Stil der Themen ganz von selbst zu dem, was Deiters „Zurückhaltung“ nennt.

Mit Recht wird auch auf eine gewisse Verwandtschaft des Klaviersatzes mit dem der letzten Sonaten hingewiesen. Sie zeigt sich namentlich in dem langen Verweilen in hohen Tonlagen, eine Eigentümlichkeit, die übrigens auch schon in den Liedbearbeitungen vorkommt.[5]) Wenn Deiters sagt, man solle aufhören, die Variationen „mit Geringschätzung beiseite liegen zu lassen“, so ist das durchaus berechtigt. Aber sie gehören noch entschiedener als die Liedbearbeitungen der Hausmusik an.

[1]) Vgl. op. 105, No. 5, 2. Variation und op. 107, No. 1, 3. Variation, wo sie im 2. Teil kleine Imitationen einstreut. [2]) Vgl. op. 107, No. 3, 5. Variation.

[3]) Vgl. op. 105, No. 4, 3. Variation; op. 107, No. 3, 1. Variation.

[4]) Thayer, 4. Band, Seite 134.

[5]) Vgl. in den Liedern op. 108, No. 9, Vorspiel; in den Variationen op. 107, No. 1, 1. Variation; No. 7, 4. Variation.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Viel souveräner als in den Variationen behandelt Beethoven Volksweisen, wenn er sie in eigene freie Werke einführt, was freilich nur sehr selten geschieht. Hier bilden sie nicht, wie in der Variationsform den Grundgedanken des ganzen Musikstückes, der höchstens einmal im Vorübergehen verlassen werden darf, sondern sie schmelzen mit den eigenen Gedanken des Meisters zu untrennbaren Einheiten zusammen. Bisher stehen nur zwei Fälle fest, in denen Beethoven auf diese Weise verfuhr. Wie er selbst in den Partituren angibt, enthält im ersten der drei Streichquartette op. 59, die nicht später als 1806 komponiert wurden, das Finale, im zweiten das Trio des Scherzo ein russisches Thema. Thayer vermutet wohl mit Recht, Beethoven habe damit Rasoumowsky, dem Besteller der Quartette, der russischer Botschafter in Wien war, eine Höflichkeit erzeigen wollen. Wie Czerny erzählt, wollte er in jedem der drei Quartette ein russisches Thema anbringen; doch muß er, was das dritte Quartett betrifft, von diesem Vorsatz wieder abgekommen sein.[1]) Leider vermag ich nicht aus der Zeit Beethovens eine Aufzeichnung der von ihm verwerteten Melodieen nachzuweisen. Doch findet sich die im Finale des F-dur Quartetts benützte schon 1828 in einer deutschen Sammlung russischer Volkslieder.[2]) Dem Übersetzer und Sammler, der nichts davon sagt, daß er Melodieen nach mündlicher Überlieferung niedergeschrieben habe, stand von gedruckten Quellen wohl nur das oben erwähnte Werk von Lwoff und Pratsch zur Verfügung; denn eine noch ältere Sammlung, überhaupt die erste mit Melodieen, von der heute nur noch ein einziges, unvollständiges Exemplar vorhanden ist, dürfte schon damals verschollen gewesen sein, und neuere Sammlungen waren wohl nicht erschienen. Da der Neudruck der Lwoff'schen Lieder, der 1896 bei A. Suworin in Petersburg herauskam, bereits vergriffen ist und mir nicht zugänglich war, kann vorläufig nur vermutet werden, daß Beethoven die betreffende Melodie dieser Sammlung entnahm. Das gleiche gilt auch von dem Thema des Trio im e-moll Quartett; denn obgleich mir eine Aufzeichnung desselben bisher nur in einem Sammelwerk vorgekommen ist, das nicht als zuverlässige Quelle gelten kann, nämlich in dem von L. Köhler für Klavier herausgegebenen „Album national russe",[3]) so ist an seiner russischen Herkunft doch nicht zu zweifeln.

Mit genialem Blick erkannte Beethoven, daß dieses Thema zu fugenartiger Behandlung geeignet sei. Er bringt gleichsam zwei Durchführungen,

[1]) Thayer, 2. Band, Seite 322.

[2]) „Stimmen des russischen Volkes in Liedern," gesammelt und übersetzt von P. von Götze, Anhang, No. 6, 2. Teil. Die Melodie steht auch bei Rimsky-Korssakow: „100 russische Volkslieder" (russisch), Petersburg, 1877, No. 13.

[3]) No. 175.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jede mit zwei Beantwortungen auf der Dominante. In der ersten Durchführung bewegt sich der Kontrapunkt in Triolen, in der zweiten in Achteln. Hierauf folgen Engführungen des Themas, zuerst genau, zuletzt mit kleiner Änderung. Dann erscheint das Thema, wie um sich zum Schluß in seiner vollen Schönheit zu zeigen, in einfacher Harmonisierung. Endlich werden seine letzten Töne zum Motiv, mit dem es ausklingt, und das die Überleitung zur Wiederholung des Scherzo bildet. Es ist bewunderungswürdig, wie Beethoven hier im kleinsten Umfang einen durchaus organischen Fugensatz geschaffen hat, und wie zwanglos sich dieser, trotzdem das Thema entlehnt ist, dem frei erfundenen Scherzo eingliedert.

Im Finale des F-dur Quartetts, das ganz wie ein erster Sonatensatz gebaut ist, bildet die russische Melodie das Hauptthema, dem später ein frei erfundenes Seitenthema gegenübertritt. Der Satz ist mit der ganzen motivischen Kunst Beethovens gearbeitet, mit der wir uns aber hier nicht näher zu beschäftigen haben. Nur auf zwei Punkte sei noch hingewiesen, einmal darauf, daß auch hier das Thema vor dem Schluß in einfacher und zwar höchst eigenartiger Harmonisierung erscheint, sodann darauf, wie der vierte Satz offenbar infolge der Aufnahme eines fremden Gedankens auf den ersten Satz zurückgewirkt hat. In beiden wird bekanntlich das Hauptthema zuerst vom Violoncell vorgetragen, und da das Thema des Finale von vornherein feststand, ist wohl eine Angleichung des ersten Satzes anzunehmen. —

Zum Schluß unserer Betrachtungen müssen wir noch die Möglichkeit erwägen, ob Beethoven nicht vielleicht Volksweisen verwendet hat, ohne es uns ausdrücklich anzuzeigen und ohne daß uns der Sachverhalt in seinen Briefen, Konversationsheften usw. überliefert wäre. Wenn wir den nachstehenden Schluß einer kleinrussischen Melodie hören[1]):



so fühlen wir uns mit Erstaunen unmittelbar an den zweiten Teil des Hauptthemas im Finale der Siebenten Symphonie erinnert. Die Ähnlichkeit ist so groß, daß eine zufällige Übereinstimmung ausgeschlossen erscheint. Höchstens könnte die Melodie von Westen her, etwa aus Polen, nach Kleinrußland eingewandert sein und sich andererseits auch nach Österreich oder gar bis an den Rhein verbreitet haben. Auf alle Fälle aber hätte Beethoven in dem Werke, das Wagner die Apotheose des Tanzes nennt, wirklich

[1]) Djubjuk: „50 kleinrussische Volkslieder", für Klavier bearbeitet (russisch), No 26.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine Anleihe beim Volkstanz gemacht; denn als ursprünglich instrumentale Tanzweise wird unsere Melodie doch wohl zu betrachten sein. Freilich läßt sich noch nicht entscheiden, ob Beethoven auch den ersten Teil seines Themas vorfand, oder ob er ihn aus dem jetzigen zweiten Teil heraus entwickelt hat.

Ganz kürzlich kam aus Amerika die Anfrage, ob es bekannt sei, daß das Thema des Trio im Scherzo der Neunten Symphonie mit einem altrussischen, in ganz Rußland beliebten Bauerntanz in der melodischen Linie übereinstimme.[1]) Ich vermute, daß die beiden russischen Musiker, denen diese Übereinstimmung auffiel, an die „Kamarinskaja" dachten, einen Tanz mit zugehöriger Melodie, der sich in den mittleren und unteren Schichten des russischen Volkes der größten Beliebtheit erfreut. Ich lasse die Melodie in einer phonographisch aufgenommenen Fassung folgen und stelle das Thema Beethovens gleich daneben.

Kamarinskaja:[2])



Thema in der Neunten Symphonie:



Noch auffallender als die melodische Ähnlichkeit, die im 2. Takt des Beethovenschen Themas eintritt, erscheint mir die Übereinstimmung im Rhythmus der beiden Phrasen. Beide beginnen mit einer langen Note, der zu Anfang der 2. Periode eine Synkope von geringerer Dauer entspricht. Bei Beet-

[1]) Zeitschrift der IMG., Jahrgang 11, Heft 8, S. 258.

[2]) Eugenie Lineff: „The peasant songs of great Russia" (englisch und russisch), Petersburg, 1905, No. 23, von acht Hörnern mehrstimmig geblasen. Der im Text gegebene Teil ist ohne Begleitung. Die ersten vier Takte fast in gleicher Gestalt verwendet Glinka in seinem „Kamarinskaja" betitelten Orchesterscherzo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hoven ist die 2. Periode um einen Taktschlag kürzer als die erste. Auch in der russischen Melodie ist sie verkürzt; nur läßt sich nicht sagen, um wieviel, da die Länge der ersten Note des Ganzen nicht in einem bestimmten Werte angegeben ist. Nimmt man alles zusammen, so wird man in der Tat nicht an einen Zufall glauben wollen. Zudem muß man bedenken, daß die Russen die „Kamarinskaja" unzählige Male nacheinander spielen, und zwar jedesmal in variierter Form (eine solche ist schon die 2. Periode der angeführten Melodie), und daß daher sehr leicht irgendeine dieser Variationen dem Thema Beethovens noch näherstehen kann. Die ursprüngliche oder eine variierte Form der Melodie konnte er von jedem musikalischen Russen, der mit dem Volksleben seiner Heimat nur einigermaßen vertraut war, zu hören bekommen.

Da, soviel wir wissen, keine persönlichen Motive vorlagen, wäre es müßig, zu fragen, aus welchen besonderen Gründen Beethoven die Themen in die beiden Symphonieen einführte. Sie schienen ihm eben an sich und in der Bearbeitung, die er ihnen zuteil werden lassen konnte, den Stimmungsgehalt zu besitzen, der ihm für die betreffenden Sätze vorschwebte. Den Versuch zu machen, diesen Gehalt durch Worte zu verdeutlichen, ist nicht unsere Aufgabe.

Es wird von jetzt an zu den Pflichten der Beethovenforschung gehören, festzustellen, ob sich die Benutzung von Volksweisen in freien Werken nicht noch öfters findet. Zu welchen Ergebnissen man aber auch gelangen mag, sie werden nichts an der Tatsache ändern, daß die Beschäftigung mit der Volksmusik für Beethoven kein inneres Bedürfnis war. Das ist sehr natürlich; denn mit der Gesamtheit seiner Produktion steht er der Volkskunst viel näher als irgendein Komponist der Gegenwart und brauchte sie daher nicht in ihrem eigenen Gebiete aufzusuchen. Daß er es dennoch gelegentlich tat, war ein Werk des Zufalls. Doch haben wir Grund genug, diesem Zufall für so manche Liedbearbeitung und für die genannten Quartett- und Symphoniesätze dankbar zu sein.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

89. **Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1909.** 16. Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Gleich seinen Vorgängern bildet auch dieses letzte Jahrbuch der Bibliothek Peters eine durch Reichhaltigkeit und Gediegenheit des Inhaltes wahrhaft imposante Neuerscheinung, deren literarische Bedeutung weit hinausgeht über den Rahmen eines Jahresberichtes. Ohne die Nützlichkeit des vom Herausgeber Rudolf Schwartz besorgten, ebenso gründlich wie übersichtlich entworfenen Verzeichnisses der in allen Kulturländern im Jahre 1909 erschienenen Bücher und Schriften über Musik zu unterschätzen und ohne die interessanten statistischen Angaben über die am meisten benutzten Bücher und Musikalien zu übersehen, glaube ich doch, daß die literarischen Beiträge den bibliographischen Wert der Publikation erheblich übertreffen. Leider erzeugt die fatale Neigung des menschlichen Geistes zur Unzufriedenheit das Bedürfnis, da, wo vieles Treffliche geboten wird, immer noch mehr Vortreffliches zu fordern. Und so kann ich mir die Frage nicht versagen, ob nicht vielleicht noch eine zweckmäßige Erweiterung des bibliographischen Teiles dieser Jahrbücher durch eine vollständige Übersicht über die journalistische Musikliteratur zu ermöglichen wäre? Die Monatshefte der I. M. G. bieten seit einiger Zeit das geeignete Material für eine solche Statistik. Wollte es jemand übernehmen, die dort nach den Namen der Autoren alphabetisch geordnete Zusammenstellung den Stoffgebieten entsprechend zu gruppieren, so wäre er des Dankes vieler gewiß. Sollten nicht gerade die Petersschen Jahrbücher das Verlangen nach einer solchen Übersicht befriedigen können? Von den literarischen Beiträgen, die ausnahmslos Hervorragendes bieten, nenne ich in erster Linie Hermann Kretzschmars musikalische Kulturstudie „Volksmusik und höhere Tonkunst", sowie Hugo Riemanns anregende Bemerkungen über „Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkunstlerischen Produktion". Max Friedländer macht interessante Mitteilungen über van Swieten's Beteiligung am Textbuch und an der musikalischen Ausführung von Haydns „Jahreszeiten". Kretzschmar plaudert in seiner stets tiefgreifenden Weise über das „Notenbuch der Zeumerin", und Theodor Kroyer gibt wertvolle Aufschlüsse über „Dialog und Echo in der alten Chormusik". Auf diese Themen hier im einzelnen näher einzugehen, verbieten Raumrücksichten. Es mag daher nur nochmals betont werden, daß, wer dieses Buch zur Hand nimmt, sicher sein darf, sich in der besten Autorengesellschaft zu befinden, und daß das ganze Unternehmen dem Verlag wie dem Herausgeber ein gleich ehrenvolles Zeugnis ausstellt.

Paul Bekker

90. **Max Kalbeck:** Johannes Brahms. Bd. II, 2 und III, 1. Verlag: Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 1909/10. (je Mk. 5.—.)

Infolge eines Zufalles bin ich genötigt gewesen, den bereits zu Weihnachten 1908 erschienenen zweiten Halbband des zweiten Bandes dieser ausführlichen, sehr inhaltsreichen Brahms-Biographie erst zusammen mit dem ersten Halbband des dritten Bandes, der kurz vor Weihnachten 1909 zur Ausgabe gelangt ist, hier anzuzeigen. Jener umfaßt die Jahre 1869—73, dieser 1874—81. Ungemein zu loben ist wieder die Darstellungskunst und die umfassende Sachkenntnis des Verfassers, dessen Neigung, seine eigenen Beziehungen zu Brahms gar zu breit zu behandeln, wohl zu entschuldigen ist. Anzuerkennen ist, daß er jetzt nicht mehr jede Gelegenheit an den Haaren herbeizieht, um Liszt und Wagner eins auszuwischen; an Ausfällen gegen diese beiden Tonheroen fehlt es aber doch nicht ganz, wie denn auch ihr Gefolgsmann Richard Pohl recht schlecht wegkommt. Ganz besonders schön versteht es Kalbeck, den Menschen Brahms zu schildern; er lebt ordentlich vor uns in seinen Wohnungen, an seinem Stammtisch und in seinem Freundeskreis. Nach allem, was über Brahms' Edelmut und Hilfsbereitschaft anderen gegenüber mitgeteilt wird, ist er als Mensch ebenso hoch wie als Künstler zu bewerten. Mit besonderer Vorliebe behandelt Kalbeck wieder den Frauenkreis des Künstlers; auch wenn wir zugeben, daß dieser leicht Feuer fing, sieht Kalbeck sein Verhältnis zu Elisabeth von Herzogenberg doch wohl gar zu sehr vom Standpunkt eines Romanschreibers an. Daß Brahms, wenn er schuf, in einem dem Beethovenschen sehr ähnlichen begeisterten Zustand sich befand und seine besten Gedanken in der freien Natur erhielt, erfahren wir von Kalbeck, der einmal an einem frühen Morgen ihm dabei begegnete. Er erzählt: „Barhäuptig und in Hemdärmeln, ohne Weste und Halskragen, schwenkte er den Hut in der einen Hand, schleppte mit der anderen den ausgezogenen Rock im Grase nach und rannte so schnell vorwärts, als würde er von einem unsichtbaren Verfolger gejagt. Schon von weitem hörte ich ihn schnaufen und ächzen. Beim Näherkommen sah ich, wie ihm von den Haaren, die ihm ins Gesicht hingen, der Schweiß stromweise über die erhitzten Wangen herunterfloß. Seine Augen starrten geradeaus ins Leere und leuchteten wie die eines Raubtieres — er machte den Eindruck eines Besessenen. Ehe ich mich von meinem Schrecken erholte, war er an mir vorbeigeschossen, so dicht, daß wir einander beinahe streiften; ich begriff sofort, daß es ungeschickt von mir wäre, ihn anzurufen: er glühte vom Feuer des Schaffens". — Hinweisen möchte ich vor allem auch auf die schönen Analysen der drei Streichquartette in Bd. II, 2; vor deren Veröffentlichung hat Brahms übrigens etwa 20 andere komponiert und wieder vernichtet. Sicherlich ist kein anderer Meister von solcher strengen Selbstkritik geleitet worden wie gerade Brahms; andererseits aber hat er häufig Einwendungen selbst von Joachim und Klara Schumann ganz unbeachtet gelassen, ebenso auch deren Lob. Ein von Billroth und Frau Schumann gelobtes Trio in Es-dur, dessen erster Satz 1880 gleichzeitig mit dem C-dur Trio entstand, fiel z. B. auch der Vernichtung anheim. Vernichtet wurden auch seine Jugendsymphonieen. Zu dem wertvollsten, was der dritte Band enthält, gehört die Entstehungsgeschichte und Analyse der c-moll Symphonie. In überzeugender Weise hat Kalbeck auch den thematischen Zusammen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hang der vier Sätze klargelegt; besonders habe ich mich gefreut, daß er von dieser Symphonie sagt: „Die Größe und hinreißende Gewalt ihres leidenschaftlichen Ausdrucks, die strenge Einheitlichkeit und unerbittliche Folgerichtigkeit ihrer von Bach genährten, auch über Beethoven noch hinausgehenden thematischen Erfindung und Entwicklung ist von keinem der späteren Werke übertroffen worden." Auch die zweite Symphonie ist vortrefflich analysiert, nicht minder das Violinkonzert; sehr viel Wahrscheinlichkeit hat die Vermutung, daß das für dieses ursprünglich vorgesehene Scherzo (Tonart d-moll) später in dem B-dur Klavierkonzert Verwendung gefunden hat. Sehr lesenswert ist auch, was über das in der Hauptsache vor den Klavierquartetten in g-moll und A-dur (op. 25 und op. 26) komponierte, später als op. 60 veröffentlichte c-moll Klavierquartett (ursprünglich in cis-moll) mitgeteilt wird. Viel Feinsinniges wird auch über die Violinsonate in G-dur und die mancherlei Lieder und Gesänge gesagt. Jeder, der diese Brahms-Biographie zur Hand nimmt, dürfte sie mit größter Befriedigung über den Inhalt und mit reichem ästhetischen Genuß lesen. Erwähnt sei noch, daß dem Verfasser eine recht wichtige Quelle in einem noch unveröffentlichten Tagebuch des Sängers und Komponisten Georg Henschel zur Verfügung gestanden hat. Aufgefallen ist mir, daß im dritten Band S. 90, A. 1 die auf dem Umschlag zur Handschrift der ersten Symphonie stehende Titelbezeichnung „Mus. Doc. Cantab." als „musicae doctor cantabilis" aufgelöst ist; sie soll doch wohl auf die kurz zuvor erwähnte Antragung des Doktortitels der Universität Cambridge hinweisen, der schließlich nicht verliehen wurde, weil Brahms keine Lust hatte, zu der nötigen feierlichen Prozession hinzureisen. Wilhelm Altmann

91. **Ferruccio Busoni:** Versuch einer organischen Klaviernotenschrift. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910.

Diese vom Klaviertastenbilde ausgehende Reform beruht auf der gleichen Idee, wie sie bereits 1906 Gustav Neuhaus in seinem „Natürlichen Notensystem" (Verlag: H. Neuhaus, Bochum) ausführlich erörtert und nach ihm Willy Neumann (Rostock) in seiner Klavierlehrmethode „Rapid" nach Erwirkung eines Gebrauchsmusterschutzes praktisch verwirklicht hat. Da trotz der immer wieder zunächst blendenden Vorzüge einer solchen, alle Versetzungen entbehrlich machenden Zwölftonschrift mein ablehnender Standpunkt sich nicht gewandelt hat, so darf ich auf meine Besprechung von „Rapid" in dieser Zeitschrift IX. 20 (zweites Juliheft 1910) verweisen, wo auch auf den ersten Erfinder Neuhaus Bezug genommen ist. Hinzufügen will ich, daß für eine Notenschrift die zwölfstufige Klaviertastatur schon deswegen nicht vorbildlich sein kann, weil sie als Materialleiter natürlich alle überhaupt zur Tonleiterbildung erforderlichen Töne aufweisen muß, während die musikalischen Gebrauchsleitern von vornherein auf die siebenstufige Diatonik nach Maßgabe der C-dur Tonleiter eingestellt sind. Ferner: wie sollen die Liniensysteme der Partitur gebildet werden angesichts des doppelt so großen Raumes, den das neue Zehnliniensystem gegenüber dem bisherigen Fünfliniensystem einnimmt? (Vgl. Busoni S. 4!) Beide Systeme etwa nebeneinander gelten zu lassen, wäre ohne heillose Verwirrung doch nicht möglich! Und wie soll die unabweisliche Neubenennung der Tonstufen werden? Wenig praktisch finde ich bei Busoni die Darstellung der weißen Tasten durch weiße Notenköpfe, nicht nur wegen der Abweichung vom bisherigen Notenbilde, sondern auch wegen der Unbequemlichkeit der für halbe und ganze Noten vorgeschlagenen viereckigen Noten (Brevis und Semibrevis). Georg Capellen

92. **Frederik Horace Clark:** Pianistenharmonie (Introduktion). Selbstverlag, Berlin-Halensee 1885—1910. (Mk. 2.—.)

In dieser deutsch-englischen Parallelausgabe der „Introduktion" wird über das Nähere der „Pianistenharmonie" noch nichts mitgeteilt, sondern nur ausgeführt, daß sie einerseits die Kosmologie des Aristoteles (Berührung des Sonnensystems durch die oberste Gottheit), andererseits die göttliche Wirksamkeit Jesu zur Voraussetzung hat. Das Titelbild zeigt die Photographie eines Mannes, der auf einer in Achselhöhe befindlichen, um etwa $22^1/_2$ Grad von der Senkrechten zurückgeneigten Pianino-Klaviatur spielt. Aufschluß über das Verhältnis des Neigungswinkels zur antiken und christlichen Theologie dürfte im folgenden Bande dieses Kuriosums zu erwarten sein. Man könnte ihm als Motto die Worte Brünnhildens aus der „Götterdämmerung" voransetzen: „Staunend versteh' ich dich nicht"! Vorläufig wird nur das eine ganz klar, daß der Verfasser viel gelesen hat.

93. **Emil Krall:** Spielmannskunst. Die Kunst des Übens und die Ausübung der Kunst. Zwölf Briefe an einen jungen Instrumentalisten. Verlag: Karl Merseburger, Leipzig 1910. (Mk. 1.50.)

Ein Hauptvorzug des Buches liegt in der idealen Gesinnung, der schwungvollen Darstellung und oft zur Schönheit gesteigerten guten sprachlichen Form. Es kann jedem angehenden Künstler warm empfohlen werden, natürlich auch jedem Kritiker, sofern er nicht selbst Künstler ist und gern einiges Nähere über die innere Biologie dieser Spezies wenigstens durch die Lektüre erfahren möchte. Die Schärfe der Problemstellung und -Entscheidung, wie etwa ein Breithaupt sie oft besitzt, wird man bei Krall nicht immer suchen dürfen, der z. B. die Begriffe Takt und Rhythmus gelegentlich identisch gebraucht. Im einzelnen wird über Faktoren der künstlerischen Arbeit, wie Geduld, Kraft, Finger- und Bogentechnik, Einteilung des Übungsgebietes, Tempo, Rhythmus, Befangenheit und Nervosität, Tonschönheit, Technik des Ausdrucks und der Empfindung, subjektive und objektive Darstellung des Kunstwerkes viel Gutes gesagt. Jedenfalls gehört das Buch in die Bibliothek aller musikalischen Lehranstalten.

Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

94. **Joseph Haas:** Vier Gesänge für eine hohe Singstimme und Klavier. op. 24. (Mk. 1.—, 1.20, 1.—, 1.20). Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein freundliches Talent offenbart sich in den vorliegenden Liedern, wenn auch keine zwingende Persönlichkeit. Aus der flutenden Masse der respektablen Liederkompositionen heben sich die Haas'schen kaum heraus, da ihnen meinem Gefühle nach die eigne Note mangelt. „Turmchoral" dürfte das beste der vier Stücke sein; im „Frühlingsmärchen" wirkt die Sekunde in der Begleitfigur auf die Dauer ermüdend, auch hätte die Vertonung des Gedichts von Anna Ritter wohl etwas mehr melodischen Reichtum erfordert als Haas aufzubringen vermag. „Auf den Höhen" zeigt das erfolgreiche Bestreben, die Stimmung des Textes voll auszuschöpfen. Doch macht sich hier ein Mangel an richtiger Deklamation störend fühlbar, der darin besteht, daß der Komponist mit Vorliebe drei oder vier Noten, teilweise sogar ohne Bindung, auf eine Silbe singen läßt (z. B. groß, schön, rings, still, Brust). Dadurch wird beim Vortrag unwillkürlich der Eindruck des Gekünstelten hervorgerufen. Das Uhlandsche Gedicht „Der Schmied" hat durch Brahms eine so unvergleichliche musikalische Illustration gefunden, daß man es wohl als erschöpft im musikalischen Sinne betrachten darf. Da es Haas trotzdem nochmals vertont hat, so ist es kein Wunder, wenn seine Komposition von der Brahmsschen erdrückt wird. Gedichte, zu denen ein Meister schon allbekannte und in den allgemeinen Musikschatz übergegangene Weisen fand, müßten nicht noch von anderen komponiert werden, sondern gleichsam umfriedet sein. Übrigens ist der Haas'sche „Schmied" auch an sich betrachtet nicht bedeutend.

95. **Hans Pfitzner:** Vier Lieder. op. 24. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig. (je Mk. 1.80.)

Zwei berühmte Gedichte Walthers von der Vogelweide haben durch Pfitzner eine musikalische Ausdeutung gefunden, die man als kongenial bezeichnen darf. Das herrliche „Unter den Linden" (Tandaradei) ist mit außerordentlichem Feingefühl erfaßt, so daß sich die Melodie fast aus den Textworten zu ergeben scheint. Dazu trägt die klare Deklamation und die aparte Polyphonie und Harmonik der Begleitung nicht wenig bei. Ohne archaistisch zu wirken trägt die Komposition doch der Eigenart des alten Minnesängers durchaus Rechnung. Und „Gewalt der Minne" klingt infolge der großlinigen Melodik und der arpeggierten Akkorde des Klaviers wie ein kraftvoller Jubelgesang zum Rauschen der Harfensaiten. Das 92. Sonett von Petrarca bot dem Komponisten eine schwere und keineswegs dankbare Aufgabe, da gerade die Sonettform der musikalischen Behandlung die größten Widerstände entgegensetzt. Und hier hat der Komponist noch mit der Schwerverständlichkeit der ersten acht Zeilen zu kämpfen. Demgemäß entbehrt die Vertonung der inneren Einheit, was schon äußerlich durch den häufigen Wechsel von $^{3}/_{4}$-, $^{3}/_{2}$-, $^{4}/_{4}$-Takt kenntlich wird. Vom Beginne des Nachsatzes „In einem Tale" an wird auch die Komposition eindrucksvoller und ruhiger. „Abendrot" besticht durch das tiefempfundene Vorspiel und durch den großen Zug der Komposition, obwohl auch hier der fortwährende Wechsel der Taktarten die Einheitlichkeit beeinträchtigt. Besonders schön ist auch der sehnsuchtsvolle Schluß, wie denn überhaupt das wertvolle Gedicht Fritz Lienhards in seiner weltflüchtigen Ruhe ganz prachtvoll erfaßt ist.

96. **Wilhelm Kienzl:** Fünf Gesänge mit Klavierbegleitung. op. 81. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (je Mk. 1.20.)

Das erste der vorliegenden Lieder zeigt Kienzls glückliche Gabe, den echten Volkston zu treffen. In der Weise innig und treuherzig, apart in der Begleitung und voll tiefer Empfindung ist dieses kleine Lied ein Stück, das so recht geeignet erscheint, im Hause gesungen zu werden, da es weder an die Singstimme noch an den Begleiter hohe Ansprüche stellt. Aber auch im Konzertsaal wird es, mit schlichter Herzlichkeit vorgetragen, von eindringlicher Wirkung sein. Von ähnlicher Volksmäßigkeit, wenngleich bereits etwas mehr Kunstlied, ist das anmutige „Lieber Regen", wobei das durch die Synkopen des Diskants noch besonders bewegte Staccato beider Hände der Begleitung besonders anschaulich den gleichförmig fallenden Regen malt. Wertvoll durch die große Kraft des musikalischen Ausdrucks ist das moderner angelegte „Bekenntnis". Auch „Der Liebe Leichenzug" erfreut durch jene Einfachheit der Gestaltung, die immer die beste Begleiterscheinung des Reichtums an Gedanken ist. Am meisten der neuesten Art sich nähernd ist „Du am Abend"; hier ist die Singstimme mehr deklamatorisch als melodisch gehalten und die teilweise anspruchsvolle Begleitung ist in stärkerem Maße als sonst Mitträgerin der Wirkung. Jedenfalls heben sich die Kienzlschen Lieder weit über die Linie der Durchschnitts-Liedermacherei heraus und verdienen nicht nur aufrichtig gelobt, sondern auch viel gesungen zu werden. F. A. Geißler

97. **Denkmäler Deutscher Tonkunst.** Erste Folge. Bd. 35/36. Sperontes: Singende Muse an der Pleiße. Herausgegeben von Edward Buhle. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909. (Mk. 40.—.)

Im Jahre 1736 erschien in Leipzig der erste Teil des Liederbuchs „Singende Muse an der Pleiße", enthaltend „2 mal 50 Oden der neuesten und besten musikalischen Stücke mit den dazu gehörigen Melodien zu beliebter Clavier-Übung und Gemüths-Ergötzung, nebst einem Anhange aus J. C. Günthers Gedichten". Als Verfasser signierte ein gewisser J. H. S. Der Erfolg dieser hundert kleinen Klavierlieder war überraschend. Schon 1740 war eine zweite, 1741 schon eine dritte Auflage nötig; ihnen folgten in den nächsten vier Jahren drei „Fortsetzungen" mit neuen Melodieen und Gedichten, alle mit derselben Freude und Begeisterung vom Publikum entgegengenommen. Durch Spitta ward vor Jahren der rätselhafte J. H. S., der sich unter dem Pseudonym Sperontes verbarg, als Johann Sigismund Scholze rekognosziert, ein ehemaliger Leipziger Student, der später als Jurist in Leipzig lebte, ohne sich anderweitig als Musiker oder Literat sonderlich bekannt zu machen. Die „Singende Muse" kam damals dem Bedürfnis nach geselliger, häuslicher Liedmusik entgegen, die lange Zeit ganz abgestorben und von der welschen Arienmusik ersetzt worden war; sie ist für uns heute eins der wichtigsten Denkmäler für die Hausmusik des 18. Jahrhunderts, musik- wie kulturgeschichtlich gleich interessant. Die kleinen, oft nur acht bis zehn Takte langen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lieder umfassen alle Stimmungskreise des bürgerlichen Lebens: Liebe, Abschied, Wiedersehen, Hoffnung, Zufriedenheit, gesellige Freude bei Wein, Weib und Gesang, Tändeleien aller Art, von der zartesten bis zur gewagtesten Sorte, Galanteriestücke im echten, wahren Rokoko, kurz, sie waren auf jede Situation zugeschnitten. Als Dichter darf für die meisten Scholze selbst angenommen werden; die Musik dagegen war fremdes Gut, deutsches, französisches, italienisches, wobei nicht nur Gesangsstücke (Canzonen, Chansons, Airs, Tanzlieder), sondern auch Instrumentalstücke (Polonaisen, Menuetts, sog. Murkis) benutzt oder — wie man zu sagen pflegte — „parodiert" wurden. Einen ungeheuren Schatz an Melodieen, zum größten Teil unbekannter Herkunft, hat der fleißige Scholze gesammelt und parodiert; von zweien wird vermutet, daß sie von Joh. Seb. Bach stammen. Nicht alle sind heute mehr genießbar, viele bewegen sich in der konventionellen Formelsprache der Zeit und passen nicht recht zum Texte; indessen stehen diese vereinzelt. Weitaus die meisten sind frische, anmutige, ungekünstelte Liederblüten, hier den burschikosen Ton des Studentenliedes anschlagend, dort von Weltschmerz angehaucht, hier in fröhlichen Rhythmen galant dahintänzelnd, dort in den steifen Schnürleib des Menuetts gebannt. Sängerinnen, die nach pikanten Brocken aus der älteren Musik für ihre „Volksliederabende" suchen, werden hier manches Passende finden, ebenso Sänger, wenn sie aufgefordert werden etwas Lustiges zum Besten zu geben. Verständige Wahl dabei vorausgesetzt! — Die Ausgabe von Dr. Buhle mit ihrem gediegenen Vorwort und fleißigen Revisionsbericht verdient alles Lob, ebenso die Ausgestaltung des Basses zu wirkungsvoller Klavierbegleitung.

Arnold Schering

98. **Peter Heise:** Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 6.—.)

Der 1830 geborene, 1879 gestorbene Komponist wird nicht bloß in seiner dänischen Heimat, besonders als Komponist der Oper „König und Marschalk" geschätzt, aber seinem Ruhme hat man sicherlich nicht durch die vierzig Jahre nach der Komposition (1869) erfolgte Veröffentlichung dieses Es-dur Trios genutzt; es bewegt sich durchaus in ausgetretenen Geleisen; Schubert, Schumann und Mendelssohn haben ganz offenbar als Vorbilder gedient, was besonders dem Scherzo zum Vorteil gereicht hat. Veraltet ist auch der Klaviersatz. Immerhin werden Leute, die sich an Reißiger und Fesca heute noch erfreuen, gern zu diesem Trio greifen.

99. **August Reuß:** Sonate für Violine und Klavier. op. 26. Verlag: E. Germann & Co., München. (Mk. 5 —.)

Ein durchaus beachtenswertes eigenartiges Werk, trotzdem der durchaus modern fühlende Komponist sich in harmonischen und rhythmischen Gesuchtheiten gefällt. Am wenigsten eingänglich erscheint zunächst der erste Satz, in dem es zuweilen recht wild hergeht und auch die Übersicht erschwert ist; die gewaltige Energie des Hauptthemas erdrückt etwas den zarteren Nebengedanken. Recht gewinnend und wirkungsvoll ist das Scherzo, eine schöne Studie für den $^5/_8$ Takt. Klarer Aufbau, Durchsichtigkeit und edle Melodik machen den Schlußsatz, der aus einer Kombination von Adagio und eigentlichem Finale steht, besonders anziehend. Von diesem Satz aus, den man bald schätzen lernt, wird man den beiden vorhergehenden nähertreten können. Die Sonate stellt an die Ausführenden in geistiger Hinsicht größere Ansprüche als in technischer.

100. **Philipp Scharwenka:** Quartett. op. 117. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Kleine Partitur Mk. 1.—.)

Wäre das ganze Quartett so inhaltsvoll und so frisch in der Erfindung wie der von modernem Geist erfüllte letzte Satz, so hätte uns der als Meister der Form seit langem hochgeschätzte Komponist gleich in seinem ersten Streichquartett (a-moll) ein Werk von Bedeutung geschenkt. So aber, wie es ist, lassen uns die drei ersten Sätze ziemlich unbefriedigt. Was nutzt die feine Arbeit, der sehr geschickte Quartettsatz, wenn kein inneres blühendes Leben darin steckt! Das Intermezzo wäre so übel nicht, wenn es sich nicht besonders in dem fugierten Mittelsatz zu sehr an Mendelssohns Es-dur Quartett op. 44 No. 3 (Scherzo) anlehnte und auch die Erinnerung an den „Sommernachtstraum" heraufbeschwörte. Der langsame Satz trägt die Überschrift „In Memoriam", erscheint mir dafür aber zu weichlich und zu wenig großzügig. Er klingt aber sonst recht gut, zumal er auch sehr klar gehalten ist.

101. **Friedrich Seitz:** Quartett für Klavier, zwei Violinen (oder Violine und Viola) und Violoncell. op. 35. Verlag: D. Rahter, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Der Komponist der bekannten Schülerkonzerte für Violine und auch für Violoncell hat, als er dieses Klavierquartett schrieb, in erster Linie wohl Unterrichtszwecke im Auge gehabt, was auch durch die sehr genaue Fingersatzbezeichnung der Geigenstimmen äußerlich ersichtlich ist. Doch werden auch Dilettanten gern zu diesem Werke greifen, da es in allen vier Sätzen melodiöse, gut gearbeitete Musik und keinerlei Schwierigkeiten bietet. Besonders bei Ensembleübungen, zu denen kein Bratschist zur Verfügung steht, wird es willkommen sein.

Wilhelm Altmann

102. **Julius Röntgen:** Sonate für Piano und Violoncell (h-moll). op. 56. Verlag: A. A. Noske, Middelburg. (Mk. 6.—.)

Der erste Satz im Moderato-Tempo, mit seiner breiten melodischen Führung der Violoncellostimme hat einen ruhigeren und fast schwermütigeren Charakter in seiner phantasieartigen Form, als der eigentliche dritte langsame Satz, der mir mit seiner leicht tändelnden Begleitung und dem rhythmisch bewegten Cello einen etwas unruhigen Eindruck macht. Ein kleines Meisterstück ist der zweite, Allegro con moto-Satz in Es (moll und Dur), der von einer einnehmenden seltenen Frische und sprudelnder Fröhlichkeit ist. Pizzicato-Effekte und sehr duftige Behandlung des Klaviers geben dem Satz reizvollen Humor. Er wird sicherlich im Konzertsaal einschlagen. Auch der Schlußsatz gibt sich lustig und ungezwungen im Tarantellen-Rhythmus. Das Zitat des Schlußchors der Matthäuspassion darin ist freilich nicht ganz verständlich. Der Einfluß von Brahms ist überall erkennbar, aber nicht störend.

Hugo Schlemüller

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BRAUNSCHWEIG: Die Oper bewegte sich in gewohntem Geleise, der Spielplan wurde oft gestört. Der neue lyrische Bariton M. Gros sprang einmal ohne Probe für seinen Kollegen Spies in „Aida" ein, rettete gemeinschaftlich mit M. Clarus, der die Oper nie dirigiert hatte, die Vorstellung und gestaltete sie mit Gabriele Englerth, Eva Knoch und den Herren Hagen, Nöldechen und Jellouschegg sogar zu einer glänzenden. Frau Elb übertraf mit der Titelrolle in „Madame Butterfly" ihre bisherigen Leistungen. Die Dekorationen von Prof. Lüttkemeyer-Koburg machen das Werk zu einem Ausstattungsstück. Frl. May, die erste Soubrette, bewirkte, daß „Bohême" wieder in den Spielplan aufgenommen wurde. Ernst Stier

BREMEN: Von den Opernvorstellungen des letzten Monats verdient zunächst eine „Lohengrin"-Aufführung mit Heinrich Knote und Maryla von Falken (Ortrud) hervorgehoben zu werden. Ferner erfreute sich Kienzls „Evangelimann" einer Neueinstudierung durch Regisseur Kettner und Kapellmeister Otto Heß. Die Titelpartie sang Alois Hadwiger, Erna Hallensleben die Martha und Anna Kettner die Magdalena. — Bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen ging „Tristan" mit drei Gästen in Szene. Felix Mottl dirigierte schwungvoll, Zdenka Faßbender vertrat die Isolde, der Tristan von Erik Schmedes enttäuschte unser Publikum. Überhaupt wurden die Erwartungen, die man für diesen Abend hegte, nicht ganz erfüllt. — Anfang Dezember wartete die Direktion mit einer Novität „Quo vadis?" von Jean Nouguès auf. Diese Ausstattungsoper war unter Regisseur Kettners Leitung glänzend inszeniert; Cornelius Kun dirigierte. Als Darsteller des vom Komponisten musikalisch ausgezeichnet charakterisierten Chilon brillierte Erich Hunold. Lobenswert waren Else Liebert (Eunike), Erna Hallensleben (Lygia), Claudia Albright (Poppaea), Felix Fleischer (Petronius), Fritz Windgassen (Nero), Karl Mang (Petrus) und Karl Baum (Vinicius). Die zahlreichen übrigen Rollen sind von Nouguès recht episodenhaft behandelt. Leider stand der Chor nicht immer auf der Höhe.
Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: „Quo vadis", Oper in fünf Akten nach dem Roman von Sienkiewicz, bearbeitet von Cain, Musik von J. Nouguès, ist nun auch am Monnaie-Theater in glänzender Weise gegeben worden und hat beim Publikum einen großen Erfolg als „Ausstattungsstück" gefunden. Von der Musik ist eigentlich nichts zu sagen, sie ist weder originell noch geistvoll, weder temperamentvoll noch tief: sie paßt sich der Handlung, ohne selbst zu interessieren, geschickt an und zeigt so den Komponisten vor allem als einen routinierten Theatermann. Felix Welcker

BUDAPEST: Zuweilen werfen auch kleine Dinge ihre Schatten voraus. Die Direktion der Königlich Ungarischen Oper will wieder zu dem Versuch zurückgreifen, einige Meisteroperetten zu komischen Opern zu nobilitieren und will mit Lehars „Fürstenkind" den Anfang machen. Das Studium des dem Ensemble des Opernhauses wohl doch stilfremden Werkes lähmt aber schon seit Wochen alle künstlerischen Kräfte des Theaters, so daß wir den künstlerisch fragwürdigen, aber um so wahrscheinlicheren Kassenerfolg der zu gewärtigenden Novität mit der beklagenswerten Monotonie eines reizlosen Repertoires bezahlen müssen. Die einzig bemerkenswerten Ereignisse des verflossenen Monats waren Reprisen von Erkel's „Bánk bán" und den „Hugenotten", ein mehrmaliges Auftreten der Cahier und ein sehr erfolgreiches Gastdirigieren unseres jugendlichen Landsmannes Emil Abrányi — derzeit Hofkapellmeisters in Hannover —, der sich mit der temperamentvollsicheren, stilgewandten Leitung von „Carmen", „Walküre" und „Tannhäuser" den Rechtstitel einer ehrenvollen künstlerischen Repatriierung erwarb. Herr Abrányi dürfte berufen werden, die Stelle des mit Ende der Saison ausscheidenden Kapellmeisters Desider Márkus zu übernehmen, der als Direktor an die Spitze der von ihm zu gründenden Volksoper tritt.
Dr. Béla Diósy

DARMSTADT: Die Novitätenernte unserer Hofoper bestand bisher in lauter musikalischer Kleinkunst: „Brüderlein fein" von Leo Fall, „Robins Ende" von Eduard Künnecke und „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari. Von den neu eingetretenen Mitgliedern boten die Hochdramatische Milena von Sugh und der Heldentenor Becker eine Reihe beachtenswerter Talentproben, ohne jedoch meist tiefer interessieren zu können. H. Sonne

DRESDEN: Das seit Jahren gewohnte Gastspiel des Kopenhagener Tenoristen Wilhelm Herold gestaltete sich in diesem Winter ganz besonders genußreich, da der Künstler wesentlich stimmfrischer war als das letztemal und infolgedessen auch darstellerisch sich mehr ausgeben konnte. Zu seinem Don José und Canio, die man bereits als hervorragende Kunstleistungen schätzte, lernte man seinen Pedro im „Tiefland" neu kennen und als die größte, tiefste und leidenschaftlichste seiner Darbietungen bewundern. — Ein auf Engagement abzielendes Gastspiel von Lilly Walleni verlief weniger befriedigend. Die stimmlich und darstellerisch zweifellos sehr begabte junge Sängerin besitzt vorderhand noch nicht die Reife, die zum Eintritt in ein so anspruchsvolles Ensemble erforderlich ist. — Sehr bedauerlich ist das Mißgeschick, das über der Kaskelschen Oper „Der Gefangene der Zarin" nach deren so erfolgreicher Uraufführung gewaltet hat, da durch hartnäckige Erkrankung Sembachs und Beurlaubung Eva v. d. Ostens weitere Vorstellungen bisher unmöglich waren. Man darf der Zuversicht Ausdruck geben, daß die Theaterleitung nach Behebung dieser Hindernisse dem wertvollen Werke und seinem Komponisten ausgiebig Gerechtigkeit widerfahren lassen wird.
F. A. Geißler

ELBERFELD: Der Spielplan leidet gegenwärtig fühlbar unter den Lücken und Mängeln des Personals; man ist bei benachbarten Bühnen Anleihen zu machen genötigt, die aber meist nicht genügen. Nicht genügend waren auch die auf Engagement für die nächste Spielzeit als Holländer und Erik gastierenden Arno Hollenberg und Viktor Heermann. Als früheres beliebtes Mitglied sang Else Igel-Hache die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Undine. Von den „Ring"-Aufführungen standen „Rheingold" mit fast ausschließlich eigenen Kräften und „Walküre" mit A. Balder (Aachen) als Loge und Siegmund künstlerisch am höchsten.
Ferdinand Schemensky

GRAZ: „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari hatte unter der subtilen Hand des Kapellmeisters Selberg mit Hermann Jessen und Carola Jovanovic in den Hauptrollen den schönsten äußeren und inneren Erfolg. Als Gastsänger Karl Jörn, noch elegant in der „Weißen Dame", nicht mehr zureichend als Siegmund. Gemma Bellincioni's Stimme spricht von einer alternden Sängerin; ihre Schauspielkunst (Santuzza, Nedda, Carmen, Mimi) von einer sich verjüngenden, alles packenden genialen Kraft. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Erwähnenswert sind in der fast dreimonatigen Spielzeit nur drei „Meistersinger"-Aufführungen, deren erste ein Ehrenabend für unseren rührigen Opernregisseur Theo Raven war, der sein 25jähriges Künstlerjubiläum feierte und es nicht verschmähte, in der Rolle des Nachtwächters durch Nürnbergs Gassen zu wandeln. Zur Erhöhung der Festfreude trug der Hans Sachs unseres ehemaligen Heldenbaritons Walter Soomer bei. Sehr gut paßten auch Kammersänger Schwarz (Pogner), Frau Bruger-Drews (Evchen), Ruth Ashley (Magdalene) und Herr Gruselli (David) in den Rahmen der Vorstellung, während die Leistungen der übrigen Mitwirkenden noch nicht fein genug abgestimmt waren. In der Wiederholung des Werkes trat Curt Sommer-Berlin als Walther Stolzing auf, ohne jedoch auf allen Linien einen Sieg zu ersingen. Überraschend gut dagegen gelang Herrn Schwarz die Rolle des Schusterpoeten. — Daß sich „Die Afrikanerin" in Wiesbadener Einrichtung dem Publikum vorstellte und — dank der größtenteils prachtvollen Ausstattung — wiederholt volle Häuser erzielte, sei der Vollständigkeit wegen erwähnt.
Martin Frey

HANNOVER: An unserer Oper herrscht das Gastspielfieber. Wir suchen für nächste Saison eine Jugendlich-Dramatische, eine zweite Soubrette, einen Heldenbariton und einen Spielbaß. Von den Gästen interessierten der Bassist Bodmer aus Augsburg, der Baritonist Hunold aus Bremen, die Jugendlich-Dramatischen Wiedhalen aus Köln und von Granfeldt aus Mannheim, sowie die Soubrette Thomas aus Leipzig. Zu einem Engagement hat bisher noch kein Gastspiel geführt. — Ein Lichtblick in dem sonst recht sterilen Repertoire war die Anfang November vor sich gegangene strichlose Aufführung des „Ring des Nibelungen", die Hofkapellmeister Gille als sehr tüchtigen Wagnerdirigenten erkennen ließ. L. Wuthmann

KÖLN: Die außerordentlichen Vorzüge der Franz Neumannschen Oper „Liebelei" (nach Schnitzler) traten auch bei der hiesigen Bekanntschaft mit dem nicht minder wertvollen als schönen Werke allgewinnend in die Erscheinung. An Erfindung, dramatischer Ausdruckskraft und absoluter Beherrschung der orchestralen wie vokalen Technik bietet das fesselnd ausgestaltete Werk so Ungewöhnliches, daß seine starke Wirkung auf das Publikum, einschließlich der anspruchsvolleren Fachleute, sehr begreiflich ist. Natürlich hat auch als Einstudierer und Leiter Otto Lohse viel für der Oper Eindruckskraft getan. In der trefflichen Gesamtwiedergabe ragte als Christine Claire Dux durch tiefseelisches Erfassen ihrer Aufgabe und überaus reizvollen Gesang hervor.
Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. P.: Hauptereignis war die hiesige Erstaufführung von Massenet's „Manon", die sich mit ihrer reizvollen Melodik nun fest im Spielplane behauptet. Den Clou der Aufführung bildete die jugendliche, hochbegabte Charlotte Uhr als Titelheldin, neben der Gustav Eichholz als Chevalier des Grieux noch mehr einen Wechsel auf die Zukunft denn etwas Fertiges gab. — Eva v. d. Osten absolvierte mit größtem Erfolge ein Gastspiel als Senta, Carmen, Margarete und Elsa, verschiedene Debüts zeugten von Bemühungen um Ersatz für ausscheidende Kräfte, einige längere Zeit nicht gegebene Opern wurden wieder aufgenommen (u. a. „Rigoletto"), kurzum, man lebt leidlich in der Erwartung neuer (angekündigter) „Ereignisse".
Dr. Lucian Kamiénski

KOPENHAGEN: Die Königliche Bühne brachte „Tannhäuser" nach jahrelanger Ruhe wieder zur Aufführung und leitete damit einen Wagner-Zyklus ein, in dem zwar „Rienzi", „Der Fliegende Holländer" und „Tristan und Isolde" fehlen werden. Die Aufführung stand, namentlich was die Ausstattung betrifft, auf bemerkenswerter Höhe; gesungen und gespielt wurde auch mit Kraft und Energie, doch fehlte eine gewisse Verinnerlichung. Den Tannhäuser sang, nur teilweise befriedigend, Herr Cornelius. Die Teilnahme des Publikums war sehr lebhaft.
William Behrend

LONDON: Endlich war es auch den Londonern vergönnt, die Straußsche „Salome" zu hören. Beecham führte das hochinteressante Werk in Coventgarden auf. Er dirigierte selbst, und es muß gleich gesagt werden, daß er und sein Orchester sehr anerkennenswerte Leistungen boten; es ist erstaunlich, mit wie viel Geschicklichkeit und Autorität Beecham derartige gewaltige Aufgaben löst, hat er doch so gut wie gar keine Routine und Erfahrung im Operndirigieren gehabt, als er im vorigen Jahre sein Opernunternehmen vom Stapel ließ. Natürlich war dem Werk auch hier ein sensationeller Erfolg beschieden; das übervolle Haus brach am Schluß in begeisterten Jubel aus und rief die Darsteller und den Dirigenten zahllose Male hervor. Kraus (Herodes) und Whitehill (Jochanaan) waren prächtig, letzterer bestach auch sehr durch edel-vornehmes Spiel und Haltung; Ottilie Metzger machte aus der Herodias, was möglich war; Aïno Ackté endlich holte sich in der Titelpartie einen Sensationserfolg. Abgesehen von einigen kleinen Übertreibungen im Ausdruck bot sie eine Glanzleistung als Sängerin, Tänzerin und Schauspielerin; die beredt sinnliche Bewegung und Schlangenhaftigkeit ihrer für diese Rolle wie geschaffenen Figur verfehlten nicht, stärkste Wirkung hervorzurufen. Die Zensur hat dem Werk arg mitgespielt; vieles mußte geändert werden; Jochanaan figuriert auf dem Theaterzettel als „Ein Prophet", und es wirkte fast parodistisch, als schließlich aus der Zisterne

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine riesige — leere Silberschüssel herausgereicht wurde; zwei oder drei daraufgeklexte rote Flecke befähigten letztere immerhin einigermaßen, die stumme Rolle in der sinnlichen Liebesszene des Schlusses geschickt zu Ende zu führen. Im Palace-Theater durfte die bekannte Nackttänzerin Maud Allen vor zwei Jahren einen Salometanz mit dem Haupt aufführen; warum also nicht in Coventgarden? Es hatte weder Hand noch Fuß, den Kopf zu streichen! — Die Beecham Season brachte ferner noch „Carmen", in der Ottilie Metzger Gelegenheit hatte, sich in der Titelpartie einen großen und wohlverdienten Erfolg zu holen. — In „Elektra" gastierte Marie Götze als Klytämnestra; sie hatte gegen große Erinnerungen (Mildenburg!) anzukämpfen, zog sich aber doch erfolgreich aus der Affäre. — Eine Reprise der Clutsam'schen Oper „Eine Sommernacht", die im letzten Juli Sympathieen gefunden, kam nicht unerwünscht. — Der „Fliegende Holländer" war keine sehr glückliche Aufführung — dem Dirigenten (Beecham) schien das Mystisch-Dämonische dieses Werkes weniger zu liegen, und auch die Vertreter der beiden Hauptpartieen (Frederic Austin und Aïno Ackté) erschöpften den Stimmungsgehalt ihrer Rollen nicht völlig. — In der letzten „Tannhäuser"-Vorstellung mußte Thila Plaichinger infolge Indisposition einer Sängerin in letzter Stunde Venus und Elisabeth übernehmen; die Tour de force gelang ihr überraschend gut. In der Titelpartie ersang sich Kraus den gewohnten Beifall. — Im Savoy-Theater eröffnete Marie Brema ihre Saison, offenbar durch den Erfolg im letzten Frühjahr ermutigt. Auch diesmal sang sie wieder die Titelpartie in Glucks „Orpheus" und wirkte, wie schon so oft zuvor, namentlich durch die vornehme, klassische Ruhe ihres Stils. Interessant war ein recht erfolgreiches Experiment, eine Art Dramatisierung von Händels „Allegro", von unsichtbaren Sängern gesungen und auf der Bühne recht graziös gemimt und getanzt. Marie Brema hatte alles aufs sorgfältigste einstudiert, und Frank Bridge dirigierte mit viel Geschick und Stilgefühl. Zu einem Märchenspiel „The two Hunchbacks" (von Cammaerts, aus dem Französischen übersetzt von Tita Brand, die auch eine Hauptrolle darin hatte) hat F. Bridge auch, teilweise mit Benutzung belgischer Volkslieder, eine recht reizvolle Musik geschrieben. —ps—

MAGDEBURG: „Der verlorene Sohn", lyrische Szene in einem Akte von Claude Debussy. Das Werk, das zuerst in Deutschland aufgeführt zu haben ein Verdienst Josef Göllrichs und unserer Oper ist, war 1884 ein Rompreis. Debussy kam damals selbst nach Paris als verlorener Sohn zurück, denn seine in Italien entstandenen Manuskripte waren der Akademie zu modern und wurden von ihr nicht zur Aufführung angenommen. Mittlerweile hat sich der Komponist zu einem Musikimpressionisten ausgewachsen, der seinem Vaterlande und auch uns manches musikalische Rätsel zu knacken gibt, und dessen Manuskriptoper „Tristan und Isolde" allseitige Neugier erregen dürfte. Rätsel gibt das preisgekrönte Werk selbst nicht auf: eigentlich gehört es gar nicht auf die Bühne, sondern als Kantate mit zwei Solostimmen und Schlußchor in den Konzertsaal. Die biblische Mutter jammert über ihr Kind, das ihr vor Jahren entlief. Der Verlorene kehrt als Verelendeter zurück und sinkt ohnmächtig auf heimischer Flur nieder. Die Mutter kommt und erkennt den Armen. Auch der Vater verzeiht, und der Chor lobt Jehova den Herrn. Das ist für die Bühne zu wenig, die Gestalten führen nur ein Schattendasein, zumal Debussy das alles in einen Mantel weicher Harmonieen hüllt. Sehnsüchtige Melodieen erklingen, die von der letzten Epoche Verdi's leise beeinflußt sind. Seine Instrumentationskunst baut Maximen Bizet's vom Eigenleben der Holzblasinstrumente weiter aus. Das flammt in den Harfen auf wie Goldblättchen, die im Sonnenschein niederfallen, klagt in den Klarinetten, seufzt in den Fagotten, wird fromm in den Flöten, schwärmerisch in den Violinen, andächtig in den Bläsern, aber das alles immer mehr andeutungsweise, ohne daß sich festgeschlossene Bögen der Stimmungen wölben. Nur im Duett zwischen Lia und Azael (Mutter und Sohn) weitet sich die musikalische Szene. Verdient um das Werk machten sich außer dem Dirigenten, der die Stimmungen fein heraushob, Frau Gutheim-Pönsgen als Mutter, Struensee als Sohn, von Ulmann als Vater. — Stärkeren Beifall fand Dohnànyi's „Schleier der Pierrette", noch stärkeren der — — „Rodelzigeuner".

Max Hasse

MAINZ: Obwohl die Saison wegen Umbaues des Theaters erst vor fünf Wochen begonnen hat, wurden doch schon eine ganze Reihe von Opern herausgebracht, u. a. „Meistersinger", „Tiefland", „Carmen" und zuletzt „Samson und Dalila". Durch die wohlgelungene Aufführung der „Meistersinger" hat sich der neue städtische Kapellmeister, Albert Gorter, sehr gut eingeführt. Ein durch Stimme, Spiel, Erscheinung und musikalische Sicherheit bemerkenswerter Künstler ist der neue Heldentenor, Herr Nachod, der namentlich als Samson etwas Besonderes geleistet hat. Überhaupt war die Aufführung dieser Oper von Saint-Saëns, von den Damenchören abgesehen, ganz musterhaft. — Als Neuheit soll Anfang Februar der „Rosenkavalier" von Strauß gebracht werden, und es haben die Vorproben dazu bereits begonnen. Richard Buchholz

MANNHEIM: Als erste Opernnovität wurde „Der Musikant" von Julius Bittner sehr freundlich aufgenommen. Der Dichterkomponist ist sicher ein Musiker, von dem die Oper etwas zu erwarten hat. Er hat Eigenes zu sagen und charakterisiert die schwerfälligen Bauern in der Kneipe außerordentlich drastisch und treffend; er illustriert die einzelnen szenischen Vorgänge in der lustigen Handlung überhaupt ausgezeichnet und versteht sich vorzüglich auf die musikalische Komik; dabei ist seine Schreibweise persönlich und nie trivial, oft sehr schwungvoll und poetisch empfunden. Die von Arthur Bodanzky geleitete Aufführung zeigte auch eine sehr gute Besetzung. Fritz Vogelstrom gab den Musikanten Wolfgang, Else Tuschkau das „Geigerl", Rose Kleinert die leichtfertige Sängerin und Hans Bahling den Spielgrafen. — Einen glatten Durchfall erlebte Franz Léhar's schwülstige und lächerlich aufgedonnerte Operette „Zigeunerliebe". — Mit dem „Rheingold" wurde die erste Rate einer völlig neu inszenierten „Ring"-Aufführung entrichtet. Die Familie Lanz, die auch die Mittel zu der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

glänzenden Ausstattung des „Wallenstein“ und „Faust“ spendete, hat die Kosten der Neuinszenierung für die „Ring“-Dramen übernommen. In der „Rheingold“-Aufführung gab Fritz Vogelstrom erstmals und sehr beachtenswert den Loge. Arthur Bodanzky bot mit dem Orchester eine Glanzleistung, so daß man an der würdigen Ausstattung eine doppelte Freude hatte. K. Eschmann

NEW YORK: Es scheint fast, als ob New York bestimmt sei, das Opernzentrum der Welt zu werden, wie früher Paris. Daß die besten Sänger uns beglücken, ist eine alte Geschichte; nun aber fangen auch die Komponisten an, mit ihren neuen Opern zu uns zu kommen, noch ehe man sie in Europa gehört hat. Puccini ist hier mit seinem „Das Mädchen des goldenen Westens“; er weiß, daß mit Caruso und Toscanini ein Fiasko (wie ihn seine „Madame Butterfly“ zuerst in Mailand erlebte) unmöglich ist. Humperdinck läßt uns seine „Königskinder“ zuerst hören, und Mascagni's neueste Oper „Ysabel“ wird nicht nur in New York zuerst gesungen, sondern wurde speziell für Bessie Abott komponiert. Dukas kommt auch herüber, um der Aufführung seines Werkes „Ariane et Barbe Bleue“ beizuwohnen. Wer weiß, am Ende lassen sich vielleicht die ausländischen Komponisten hier nieder, wie Gluck, Meyerbeer und Offenbach in Paris, und wir bekommen endlich eine „amerikanische“ Oper! Warum nicht? Wird doch Gluck gewöhnlich als zur französischen Schule gehörig betrachtet, obgleich er nur vier seiner fünfzig Opern für Paris schrieb und 60 Jahre alt war, bevor er dorthin ging. Seine „Armide“ eröffnete die Saison im Metropolitan Opera House. Es war die erste Aufführung dieser Oper in Amerika. Toscanini sorgte für eine sorgfältige Einstudierung und durchgeistigte Wiedergabe. Prachtvoll war die Ausstattung. Caruso sang zum ersten Male eine von einem Deutschen komponierte Rolle und glänzte auch besonders als Rolando. Die Hammersteinsche Konkurrenz existiert nicht mehr, und statt 10000 $ Defizit in der ersten Woche war ein Profit von 4000 $ zu verzeichnen. Daß Gatti-Casazza, jetzt Alleinherrscher, durchaus nicht beabsichtigt, die deutsche Oper zu vernachlässigen, ist daraus ersichtlich, daß er in den ersten drei Wochen vier Wagnersche Werke aufführen ließ: „Tannhäuser“, „Walküre“, „Parsifal“ und „Lohengrin“. Hat doch dieser frühere Impresario der Mailänder Scala wiederholt bekannt, daß er Wagner für den größten aller dramatischen Komponisten hält. Henry T. Finck

NÜRNBERG: Von den bisherigen bewährten Kräften blieben für die jetzige Spielzeit erhalten die Damen Gerstofer und Ravn (Sopran) und Dr. Gruder (Bariton). Als neuer Heldentenor war Herr Tosta engagiert worden, jedoch gestattete seine gleich anfangs einsetzende Erkrankung, die sich auf viele Wochen erstreckte, nur ein seltenes Auftreten. Ein längeres Gastspiel-Engagement von Oskar Bolz (Stuttgart) beseitigte endlich die Tenornot. Von den übrigen neuengagierten Künstlern seien die vielversprechenden jungen Herren Schubert (Tenor) und Wucherpfennig (Baß) besonders genannt. — Nach einem Lortzing-Zyklus findet augenblicklich ein Wagner-Zyklus mit Knote, Costa, Kronen und anderen Gästen statt.

Dr. Steinhardt

PRAG: Siegfried Wagners „Banadietrich“ hat am 20. November im Neuen Deutschen Theater seine österreichische Uraufführung erlebt. Prag, das durch Angelo Neumann mit der Kunst Richard Wagners seit Jahren auf das engste verknüpft ist, hat auch für die angefochtene Kunst des Bayreuther Erben immer offenes Tor gehabt und die meisten Werke Siegfried Wagners gar bald nach ihren Hamburger Uraufführungen erworben. So ist es also nur logisch, daß Prag verhältnismäßig bald nach Karlsruhe dem „Banadietrich“ eine gastliche Aufnahme bereitet hat. Siegfried Wagner ist auch diesmal, getreu der Familientradition, sein eigener Textdichter gewesen. Wieder hat er tief in den unerschöpflichen Born der deutschen Sage gegriffen und daraus die markante Gestalt Dietrichs von Bern hervorgeholt. In der Sagenliteratur ungemein bewandert, hat er aus den verschiedenen Sagenkreisen und Fassungen Motive verwendet, die die Gestalt des Siegers von Ravenna stellenweise in ein ganz anderes Licht rücken. Christliche und heidnisch-mythische Elemente sind eng miteinander verquickt, aber mit dramaturgischer Kunst steuert Siegfried Wagner das Schifflein der Handlung geradeaus, wiewohl auch im „Banadietrich“, wie etwa vordem noch im „Sternengebot“, die Gefahr für ihn nahelag, das Steuer zu verlieren. Daß er nun um so vieles sicherer die Handlung aufbaut, ist vielleicht der stärkste Beweis für seine unzweifelhafte Begabung, die sich Schritt für Schritt praktische Handgriffe aneignet und, an Erfahrungen reicher geworden, mit Motiven und Themen geschickter operiert. Nichtsdestoweniger ist namentlich der erste Akt noch immer so stark kompliziert, daß jedes in der Sagengeschichte nicht gründlich bewanderte Publikum — und welches Publikum wäre gründlich bewandert? — Mühe haben wird, allen Einzelheiten, allen Anspielungen mit vollem Verständnis zu folgen. Weit einfacher ist es, sich in der Musik Siegfried Wagners zurechtzufinden. Er kommt diesmal in gleicher Weise dramatisch und lyrisch. Als Musikdramatiker steht Siegfried Wagner natürlich fest auf dem Boden des Stiles, der durch Richard Wagner vorgezeichnet und auf die höchste erreichbare Höhe gebracht worden ist. Darüber hinauszukommen kann und mag nicht Siegfried Wagners Absicht sein. Daß er geschickt im Stile zu schreiben versteht, wird ihm niemand abstreiten wollen. Der erste und der dritte Akt lassen deutlich merken, wie bei der Verarbeitung plastisch erfundener Motive der Kunstverstand eifrig mit am Werke ist, daß stets zwischen Musik und Szene Übereinstimmung herrsche. Als Symphoniker zeigt sich Siegfried Wagner in den Vorspielen, von denen namentlich das Vorspiel zum ersten und die „wilde Jagd“ als Vorspiel zum dritten Akt durch ihr dramatisches Feuer und die kunstvolle Verwebung der Motive Aufmerksamkeit erregen. Fast ganz lyrisch ist der zweite Akt, übrigens auch der, aus dem die meiste Musik quillt. Sehr reich hat Siegfried Wagner da die Partie der Frau Ute bedacht, von großartigem Schwung

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist der Monolog Wittichs, rührend in seiner Schlichtheit der Abschiedsgesang der Schwanweiß. Alles in allem stellt sich „Banadietrich" wieder als eine ungemein beachtenswerte Talentprobe heraus. Wenn aber der Held von Ravenna vermutlich dasselbe Schicksal teilen wird wie „Bruder Lustig", der „Kobold" oder das „Sternengebot", so mag das seinen Grund in der Stoffwahl haben. Siegfried Wagner bewegt sich eben, ohne auch nur das geringste Zugeständnis zu machen, unentwegt in demselben Stoffkreise. Wie leicht hätte er es bei seiner ausgesprochenen Begabung für das Volkstümliche, eine wirkliche volkstümlich-romantische Oper zu schreiben und alle die zum Schweigen zu bringen, die an seinen Komponistenberuf nicht glauben wollen. Leicht ist es nicht, den „Banadietrich" zu inszenieren. Gerade der häufige Wechsel zwischen den realen und übersinnlichen Vorgängen auf der Bühne stellt die Regie vor schwere Aufgaben. Kurt Stern, der nach seiner Rückkehr aus Amerika die musikalische Regie am Deutschen Theater übernommen hat, ist dieser schweren Aufgabe Herr geworden. Und Kapellmeister Ottenheimer hat sich mit dem Werke viel Mühe gegeben und mit offensichtlicher Liebe seines Amtes gewaltet. Von den Mitwirkenden sind Frl. Körner als Schwanweiß und Frl. Nigrini als Ute besonders zu rühmen. Sonst hat sich auch Pokorny in der schauspielerisch außerordentlich anspruchsvollen Rolle des Teufels bewährt. Ungemein verinnerlicht war der Wittich Hans Winkelmanns, in dem der deutschen Bühne ein würdiger Sohn Hermann Winkelmanns heranwächst. Auch Waschmann in der verschwommenen Rolle des Dietleib ist zu nennen. Siegfried Wagner hat an den letzten Proben teilgenommen und der Aufführung seines Werkes beigewohnt. Die allzeit wagnergetreuen Prager haben denn auch die Gelegenheit weidlich ausgenützt, dem Komponisten und seinem Werke die wärmste Aufnahme zu bereiten. — Auch das Tschechische Nationaltheater hat in derselben Woche einen bedeutsamen Premierenabend gehabt. Am 25. November wurde daselbst das russische Nationaldrama „Boris Godunow" von P. M. Moussorgsky aufgeführt. Auf den deutschen Bühnen hat sich dieses bedeutendste Werk eines verkommenen Genies noch nicht das Heimatsrecht erworben. Voll der blühendsten urwüchsigen Musik und stark versetzt mit Banalitäten, oft auch Rohheiten ist dieser „Boris Godunow", dessen Handlung die Geschichte des falschen Demetrius ist, ein getreues Spiegelbild dafür, wie sein Schöpfer im wilden Kampfe mit seinem Genie und seiner ungezügelten Leidenschaft gelebt hat. Hier allerdings hat er seinem bessern Ich noch ungemein viel positive musikalische Werte abgerungen, später ist es ihm nicht wieder gelungen. Das Nationaltheater hat diese Oper nicht in der Originalfassung, sondern in der retouchierenden Bearbeitung Rimsky-Korssakow's aufgeführt. Die Regie Robert Polaks ließ kaum einen Wunsch unbefriedigt. Die Chöre waren lebendig und voll dramatischen Feuers, die musikalische Leistung, die auf das Verdienstkonto des Opernchefs Karl Kovařovic zu setzen ist, ungemein sauber und subtil herausgearbeitet. Von den Darstellern ragte besonders Benoni in der Titelrolle hervor. Seine Sterbeszene war auch schauspielerisch eine Leistung ersten Ranges. Die Aufnahme des Werkes war außerordentlich warm. — Sonst ist noch der „Ring"-Aufführung im Neuen Deutschen Theater Erwähnung zu tun, aber nur deshalb, weil Hans Winkelmann als Loge und als Siegmund durch seine schauspielerische und gesangliche Leistung alle Erwartungen übertroffen hat. Man war verblüfft.

Dr. Ernst Rychnovsky

STRASSBURG: An Neuheiten hörte man in den verflossenen sechs Wochen lediglich Puccini's „Madame Butterfly", musikalisch eins der besten Werke des im ganzen wohl über Gebühr gefeierten Italieners. Die Partitur enthält, namentlich im ersten Akt, schöne Stellen, und ist nicht so schluderig gearbeitet, wie zum Teil seine andern, mit ihren entsetzlichen — aber so bequemen! — Quinten- und Oktavenfolgen. Gegen das unerfreuliche Ende der überhaupt unsympathischen Handlung, die ihren Erfolg hauptsächlich dem exotischen Milieu verdankt, fällt auch die Musik ziemlich ab. Die Aufführung unter Frieds Leitung war lobenswert, gesanglich besonders schön Frau Mahlendorff in der Titelrolle. — Einige reizvolle Abende verdankten wir der vielseitigen Marie Gutheil-Schoder, die den Hauptcharme ihrer Kunst in dem Humor der „Lustigen Weiber" und der „Widerspänstigen" entfalten konnte, aber auch in ernsten Rollen (Nedda — Santuzza — Martha im „Tiefland") darstellerisch sozusagen als vollendet zu bezeichnen ist, mag auch die Stimme selbst etwas spröde und schrill in der Höhe sein, was ihre eminente Sangeskunst freilich zu mildern versteht. — Bemerkenswert ist noch eine „Fidelio"-Aufführung, die Pfitzner (als zweite Oper in der Saison) dirigierte, musikalisch von hohem Genuß, bis auf die stimmlich nicht genügende Leonore (Frl. Gärtner). — Ein freundlicher Lokalpatriotismus brachte Neßlers lyrisch gefälligen, aber dramatisch schier unmöglichen „Rattenfänger" wieder hervor — v. Manoff in der Titelrolle ausgezeichnet. — „Lohengrin", von Büchel erfreulich stilgemäß aufgebaut, krankte an drei Novizen in Hauptrollen — ein für die Straßburger Bühne auf die Dauer nicht haltbares Verhältnis, wiewohl die Betreffenden relativ anerkennenswert waren (besonders Frl. Streng als Elsa). — Mit Erfolg gastierte H. Schützendorf (Basel) auf Engagement als lyrischer Bariton. — Das Operettentheater, dessen Ständigkeit bis jetzt erfolgreich zu sein scheint, brachte u. a. Jarno's trotz einiger Sentimentalität ansprechendes „Musikantenmädel", während des maßlos überschätzten Eysler musikalisch ebenso liederlich konzipierter als gearbeiteter, im zweiten Akt teilweise ordinärer „Unsterblicher Lump" trotz Fritz Werners — von unfeinen Übertreibungen allerdings nicht ganz freien — ausgezeichneten Spiels auf mich — im Gegensatz zum Olymp — großenteils abstoßend wirkte. Das Beste daran ist noch das Dörmannsche Libretto.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Das bedeutungsvollste Ereignis der verflossenen Berichtszeit war die hiesige erste Aufführung der „Elektra" von Richard Strauß. Wir haben ja etwas lange auf das Werk warten müssen, aber diesmal ward wirk-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lich gut, was lange währte. Die Aufführung brachte dem Werke selbst, den Leitern Max Schillings und Emil Gerhäuser, der glänzenden Vertreterin der Elektra, Sofie Cordes, der scharf charakterisierenden Klytemnästra, Luise Tornauer-Hövelmann, dem hoheitsvollen Orest, Hermann Weil, und den übrigen Darstellern, sowie dem Orchester einen vollen, bei unserem schwer zu entflammenden Publikum nicht leicht zu erringenden Sieg. Die dramatische Wucht des Ganzen erschien in der Wiedergabe ausgelöst und zwang auch die Vorsichtigen und Zweifelnden in den Bann dieser Kunst. Ein Gastspiel von Karl Burrian — als Masaniello („Stumme von Portici"), José („Carmen", die Titelrolle von Sofie Cordes als außerhalb ihrer künstlerischen Sphäre liegend verfehlt dargestellt) und Tristan (Isolde von derselben Künstlerin erstmalig in großer künstlerischer Anlage gegeben) —, das nicht frei von Gesangsvirtuosenmanieren war, hatte zwar starken äußeren Erfolg, befriedigte aber anspruchsvollere Opernfreunde nicht ganz. Die Bedenken, mit denen wir dem Gastspiel des Komikers Anton Frank, der am Tage vorher den Striese im „Raub der Sabinerinnen" spielte, als Beckmesser entgegensahen, wurden durch die charaktervolle und durchaus feine und sichere musikalische Darstellung völlig und in erfreulichster Weise zerstreut. In den „stehenden" Repertoireopern bewährten sich die ständigen und neu eingetretenen Kräfte, von denen Marga Burchardt, Erna Ellmenreich, Georg Meader und Karl Erb sich immer fester in der Gunst des Publikums setzen. Die Lücken des Ensembles, die Fächer der Charaktersoubrette und des jugendlich lyrischen Tenors, wurden bis jetzt deshalb weniger fühlbar. — Im Hoftheater wurde noch vor dem Einzug der Jugend zum nun alleinherrschenden Weihnachtsmärchen die Erstaufführung von Hans Pfitzners „Der arme Heinrich" zur Tat. Eine künstlerisch bedeutende Wiedergabe unter Max Schillings' und Emil Gerhäusers Leitung und durch die ganz auf der Höhe ihrer Aufgaben stehenden Darsteller: Karl Erb als Heinrich, Hedy Iracema-Brügelmann (Hilde), Hermann Weil (Dietrich), Ernestine Croissant (Agnes) vom Stadttheater in Straßburg und Emil Holm (Arzt) stellte alle lyrischen Schönheiten der Musik in das hellste Licht. Zu starken dramatischen Wirkungen bringen es Textdichter und Komponist in dem Werk nicht. Der Stoff ist in den Grundelementen und in der ganzen Gestaltung epischlyrisch und hat den Tondichter zu wunderreichen Höhen lyrisch-symphonischen Ausdrucks geführt, die, so bedeutend sie auch sind, weit ab von den Gipfeln musikdramatischer Kunst liegen. Der seit der Münchner Affäre als ein besonders anspruchsvoller etwas in Verruf geratene Komponist hat der Intendanz ein Zeugnis seiner vollsten Befriedigung über die Gestaltung seines Werkes gegeben — gewiß eine höchst ehrenvolle Anerkennung des vorzüglichen künstlerischen Wirkens der Leiter und aller Beteiligten. — Außer einer Neueinstudierung des „Wildschütz" von Lortzing und einem empfindlich mißlungenen Versuch eines Anfängers als Siegmund in der „Walküre", einem weiteren, ebenfalls nicht ganz geglückten Versuch von Marga Burchardt, sich mit der Darstellung der Carmen als Nachfolgerin der schmerzlich vermißten Anna Sutter festzusetzen, bewegte sich die Oper im üblichen Repertoiregeleise. Oscar Schröter

WARSCHAU: Den anhaltenden Erfolg der Oper „Quo vadis", besonders als Ausstattungsstück, hat jetzt das interessante Gastspiel („Rigoletto", „Faust") des Frl. Aleksandrowicz unterbrochen. Die junge Sängerin (die Tochter des bekannten verstorbenen Gesanglehrers aus Warschau) hat sich schon einen Namen in Paris gemacht, wo sie an der Großen Oper engagiert ist. Frl. Aleksandrowicz besitzt eine sehr hübsche Stimme und wirkt äußerst sympathisch als Bühnenerscheinung; es unterliegt keinem Zweifel, daß ihr eine schöne Zukunft bevorsteht. H. v. Opieński

WIEN: Alexander von Zemlinskys komische Oper „Kleider machen Leute" hat in der Volksoper großen Erfolg gehabt. Bei der Kritik weniger. Aus Mißverständnis vielleicht: aller Wahrscheinlichkeit nach nur durch den Titel verschuldet. Hätte Grillparzer „Weh dem der lügt" nicht als Lustspiel bezeichnet, so wär' es nicht durchgefallen und das Schaffen des Dichters wäre nicht unterbunden worden. Und hätte Zemlinsky sein Werk bloß „Oper" oder „Drei Akte" oder sonst irgendwie allgemein bezeichnet, so wären alle Einwände hinfällig, deren Motivierung aus einer Lortzing-Tabulatur stammen. In Wahrheit ist das Werk, dessen Dichtung von Leo Feld ist (nach Kellers Novelle) und eine sehr frische, sehr hübsche und anregende dazu, von einem Reiz, den nicht viele der heutigen dramatischen Literatur haben — und schon gar nicht die der heiteren. Zugegeben, daß Keller vielleicht nach einem behaglicheren, breiteren, saftigeren Holzschnittstil verlangt hätte, den Zemlinsky, der subtile, fein abwägende, aphoristisch-zuspitzende, nicht hat. Obzwar zu bedenken ist, daß er eben nicht Kellers, sondern Felds Dichtung komponiert hat, die der Persönlichkeit des Tondichters viel mehr entgegenkommt. Aber man wird sich der lieben Volksliedhaftigkeit des Vorspiels, die dabei von jeder Gassenhauertrivialität frei ist, ebenso wenig entziehen können wie der in eigenartig humoristischen Linien geführten Melodik vieler ganz geschlossener Stücke, die die Verfechter des „guten alten" komischen Opernstils offenbar ganz übersehen haben: der beiden Walzer, der Schilderung der kleinen Stadt — Spitzweg in Tönen —, der innigen Liebesszene, der packenden, in unheimlicher Lustigkeit drohenden Pantomimenmusik. Fesselnd auch das rein Problematische: der Versuch, die moderne Tonsprache auf das Lustspiel zu übertragen: der Dialog beschwingt, vom deutschen „Andante" befreit, die kurzen Ensembles nicht liedertafelmäßig, sondern charakteristisch und in jeder Einzelstimme ebenso behandelt, wie das Wort des Dialogs in den solistischen Stellen, drastisch gekennzeichnet, die symphonische Form der einzelnen Szene, ja des ganzen Akts versucht, und all dies oft und oft zu glücklichstem Gelingen gebracht. Was man dem nicht nur technisch meisterlich schaffenden, ernsten, allem Blenden abholden Tondichter wünschen könnte, wäre mehr Mut zu dem, was er als banal fürchtet; seine Melodik

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geht so besondere, wenn auch bei näherem Hinhorchen so anziehende Wege, daß er sich breite Massen schwer gewinnen wird. Und in seinem tiefsten Innern ist ein Winkel, aus dem es so frisch, so volksliedmäßig und tanzfroh heraussingt, daß es schade ist, wenn er diese lustig vordringlichen Töne verbannt oder maskiert, in der Angst, sie könnten zu gewöhnlich wirken. Das Gewöhnliche liegt aber nie im Einfall, nur im Menschen, der ihn hat, — und eben deshalb sollte ein vornehmer junger Künstler wie Zemlinsky mehr Zutrauen zu den Weisen haben, die ihm zufliegen. Hoffentlich wird ihm dieser Mut jetzt gemacht, wenn sein neues Werk, wie es sein soll, über die deutschen Bühnen geht: die herzliche Schelmerei und die Gefühlskraft der Oper werden „draußen", außerhalb des Operettenwahnsinns, sicherlich noch eindringlicher wirken als hier, wo es übrigens, wie gesagt — fast wider Erwarten — einen lauten und stürmischen Erfolg gab. Die Aufführung mit Frl. Ritzinger und den Herren Ziegler, Zec, Nosaliewicz, Schwarz und Markowsky unter Zemlinskys glänzender Führung war sehr gut, das Bühnenbild reizend, die Regie allzu überladen und durch Detailhäufungen unruhig. Zu viel Leben auf der Bühne bedeutet den Tod der Stimmung. Richard Specht

WIESBADEN: Sehr erfreulich war das Gastspiel von Frances Rose aus Berlin als Senta: ihre frischatmige, kernige Natur hat allgemein angesprochen. Die Hoffnung, daß damit für unsere Oper eine etwas jugendlichere und vielseitiger wirkende dramatische Sängerin gewonnen werde, hat sich aber nicht verwirklicht. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Das Programm des 4. Nikisch-Konzertes begann mit Bruckners Symphonie in B, darauf folgte das Klavierkonzert in d von Brahms, und die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" bildete den Schluß. Was an Farbenpracht, an Klangschönheit in der Brucknerschen Partitur steckt, wurde durch die treffliche Aufführung herausgeholt; der Dirigent hatte auch durch kluge Striche die Längen des Werkes wesentlich gemildert, die gerade um so empfindlicher dem Hörer zum Bewußtsein kommen, weil es in den großen Ecksätzen an der Konzentration, der Steigerung zum thematischen Höhepunkte fehlt. Herrlich wirkte die großzügige Melodie im Adagio, überwältigend die Schlußfuge mit der grandiosen Entfaltung der Bläser gegen das Ende. Godowsky spielte die Solopartie des Brahmsschen Klavierkonzertes mit feinem Gefühl für das Zusammenwirken des Klaviertones und des Orchesters und mit vollkommener technischer Herrschaft; er wußte kraftvoll, wo es darauf ankam, seine Partie zur Geltung zu bringen. Es fehlte nichts an der herben Größe des ersten Allegro, der weihevollen Stimmung des Adagio; auch spürte man im Finale überall den eigenartigen, fast diabolischen Humor, in den Brahms sein Werk ausmünden läßt. — Im 4. Symphonieabend der Königlichen Kapelle dirigierte Richard Strauß Mendelssohns „Hebriden"-Ouvertüre, Beethovens Symphonie in B, alsdann die beiden Episoden aus Lenaus „Faust" „Nächtlicher Zug" und Mephistowalzer" von Liszt und zum Schluß seine symphonische Dichtung „Also sprach Zarathustra". Für die wohlgelungene Vorführung der Lisztschen Tondichtungen, die aufs sorgfältigste ausgefeilt waren, sei dem Dirigenten besonders gedankt; der „Mephistowalzer", ein geistsprühendes Musikstück voll genialer Einfälle, klang wie eine kühne Orchester-Improvisation. Und seine „Zarathustra"-Dichtung, die seit mehreren Jahren nicht in Berlin aufgeführt worden war, entfesselte, als sie geendet, einen Sturm des Entzückens unter den Hörern. Die Episode in dem breit ausladenden As, ferner die Stelle, wo nach dem dunkeln Fugato tief unten in den Kontrabässen und Celli die Tanzweise sich hell herausarbeitet, war von überaus herrlicher Wirkung. — Im Dome gab der Domchor unter Leitung seines Dirigenten Hugo Rüdel ein Weihnachtskonzert mit einem reichhaltigen, Altes und Neues bringenden Programm: eine sechsstimmige Motette „Haec dies" von Palestrina, ein Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert, das Albert Becker nach dem Tonsatze von E. Bodenschatz für acht Stimmen eingerichtet hat, dann einen Choral von Prätorius, ein von Heinrich Reimann bearbeitetes Hirtenlied aus Schlesien, eine achtstimmige Doppelfuge „Inclina, domine" von Bumcke, einen Mendelssohnschen Psalm, Stücke von Berger, Flügel und Reichardt. Ein vorzügliches Material in den Männer- wie Knabenstimmen steht dem Leiter des Domchores zur Verfügung, und die meisterhafte Schulung zeigt sich in der vollendeten Ausgeglichenheit aller Stimmen, dem weichen Piano, den wundervoll wirkenden Steigerungen der Kraft; das An- und Abschwellen der Akkorde klang ideal schön. Thila Plaichinger spendete einige Arien, Willy Merkel einige Lieder, Kammermusiker Urack ein paar Stücke für Cello mit Orgelbegleitung. Auch spielte Bernhard Irrgang eine Orgelsonate von Max Reger. — In der bis auf den letzten Platz gefüllten Singakademie gab Johannes Messchaert einen Liederabend. Am Klavier saß Robert Kahn, dessen „Goethelieder" das Programm eröffneten. Dann folgten noch sieben Stücke aus Schuberts „Schwanengesang" und drei Balladen von Loewe. Es gewährt stets einen hohen Genuß, diesem wahren Meistersänger zuzuhören; die Wogen der Begeisterung im Auditorium schlugen auch recht hoch. Der Sänger schien besonders gut disponiert und gestaltete jedes einzelne Stück, das er vortrug, mit lebendigem Geist; es war ein herrlicher Abend. E. E. Taubert

Die tüchtige Kammermusikspielerin Amy Hare hatte sich mit der Violinistin Vilma Norman-Neruda, dem Bratschisten Oskar Nedbal und dem Violoncellisten Pablo Casals vereinigt, um die Klavierquartette von Schumann und Brahms (g-moll), sowie Beethovens großes B-dur Trio zur Aufführung zu bringen, jedoch blieb der erwartete große Genuß aus, da zuviel Rücksicht auf den gar zu schwach gewordenen Ton der bejahrten Geigerin genommen wurde, freilich nicht immer auch von dem Bratschisten, der sich nach seiner alten Manier vordrängte. — Das Waldemar Meyer-Quartett brachte neben dem Mozartschen F-dur Quartett unter Mitwirkung der beachtenswerten Pianistin Augusta Cottlow des Amerikaners

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Arthur Foote a-moll Quintett zur ersten hiesigen Aufführung, ein flott gearbeitetes, unterhaltendes, keineswegs tiefes Werk, dessen Scherzo immerhin geistvoll genannt werden kann. Die mitwirkende Altistin Ella Gmeiner verleugnete in keiner Weise ihre Zugehörigkeit zur Bühne. — Nach längerer Pause ließ sich das Petersburger Streichquartett wieder einmal hören; es hat mittlerweile, ohne von seiner Güte etwas zu verlieren, in Charles Grigorowitsch einen neuen Primgeiger erhalten. Zum Vortrag gelangten nur Werke russischer Komponisten. Neu war das 3. Quartett op. 14 in B-dur von Alexander Winkler (Verlag: Belaieff, Leipzig. Mk. 5.50), der sich gelegentlich unbewußt kleine melodische Anleihen gestattet, stets interessant und klug aufgebaut schreibt und an der Form der Klassiker festhält. Sehr gediegen und quartettmäßig ist der auch durch seine Melodik wirksame erste Satz. Zündend wirkt das auch rhythmisch interessante, virtuosen Vortrag verlangende Scherzo, das freilich fast orchestral gehalten ist. Der langsame Satz ist gar zu lyrisch und leidet an Weitschweifigkeit. Ungemein gefällig ist das Finale. Dieses verhältnismäßig wenig national gefärbte Quartett verdient sicherlich Beachtung, wenngleich der Komponist keine so starke Persönlichkeit ist wie Alexander Borodin, dessen D-dur Quartett besonders nach den Mittelsätzen jubelnden Beifall fand. Am Schluß des Programms stand Reinhold Glières 2. Quartett op. 20, das angeblich zum ersten Male hier erklingen sollte, jedoch schon vom Klingler-Quartett gespielt worden ist (vgl. „Musik“ Bd. 22, S. 378). — Ein Brahms-Abend, an dem neben Ernst von Dohnányi und Hugo Becker der vortreffliche Klarinettist Oskar Schubert beteiligt war, brachte in idealer Wiedergabe die Es-dur Klarinetten-Sonate, die F-dur Violoncell-Sonate und das a-moll Trio. — Die Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle trat für die bisher nur einmal hier vor fünf Jahren zur Aufführung gelangte Kammersymphonie von E. Wolf-Ferrari ein, wobei sich doch herausstellte, daß elf Spieler eines Dirigenten bedürfen, und erfreute ihren großen Zuhörerkreis noch mehr durch Beethovens Sextett op. 81 und Mozarts Divertimento (Köchel No. 131) mit vier Hörnern. — Entschiedene Fortschritte hat die junge Geigerin Gunna Breuning gemacht. Alle Achtung, wie sie Ernsts fis-moll Konzert bewältigte und mit August Göllner Sinding's prächtige Sonate im alten Stil vortrug. — Oskar Fried leitete das 4. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde mit einer Wiederholung der im Vorjahre so beifällig aufgenommenen Symphonie „Le Midi“ von Haydn ein und schloß es mit einer recht gelungenen Aufführung von Berlioz' Symphonie „Harold in Italien“, für deren Solobratsche Oskar Nedbal extra engagiert worden war. Dazwischen trug Wilhelm Stenhammar sein 2. Klavierkonzert mit solcher Virtuosität und Verve vor, daß dessen Erfindungsarmut und wenig glückliche Orchestrierung ziemlich ausgeglichen wurde. — Eine nachträgliche Schumann-Feier erwies sich als eine gute Spekulation, da Felix Mottl das Philharmonische Orchester dirigierte (B-dur Symphonie) und in der „Manfred“-Musik Ludwig Wüllner die Titelrolle sprach (verbindender Text von Richard Pohl); der durch den Anna Wüllnerschen Frauenchor verstärkte Pfannschmidtsche Chor sang durchaus annehmbar, während leider die Besetzung der kleineren Soli viel zu wünschen übrigließ. Wilhelm Altmann

Das 3. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters unter Siegmund von Hauseggers Leitung bewies von neuem, welchen künstlerischen Gewinn die Verpflichtung dieses hervorragenden Dirigenten für das Berliner Musikleben bedeutet. Man darf auch mit Freude feststellen, daß die Teilnahme des Publikums an diesen Veranstaltungen zusehends im Wachsen begriffen ist. Hausegger begann mit der selten gespielten, aus dem Jahre 1773 stammenden g-moll Symphonie von Mozart (Köchel No. 183), dem bedeutendsten symphonischen Jugendwerk des Meisters, dessen ernster, fast düsterer Grundfarbe nur im Andante und vor allem im reizenden Menuett mit seinem humordurchleuchteten Trio einige hellere Lichter aufgesetzt sind. Die Ausführung war vortrefflich, nur hätte es sich vielleicht empfohlen, den Streicherchor etwas weniger stark zu besetzen. Der Vortrag des Beethovenschen G-dur Klavierkonzerts durch Ernst von Dohnanyi (auf einem Ibach mit Clutsam-Klaviatur) war pianistisch fein angelegt, ließ aber innere Wärme und seelischen Schwung vermissen. Eine geradezu glänzende Leistung bot Hausegger dann mit dem „Heldenleben“ von Strauß. Die Vorzüge des Dirigenten: seine unbedingte, unfehlbare Herrschaft über das Stoffliche, seine Gabe, die ihm unterstellte Musikerschar durch sein Beispiel zur Hergabe des Letzten zu zwingen, seine spezifische Fähigkeit, die einzelnen Themengruppen aufs schärfste zu profilieren und auch jede Mittelstimme in bewunderungswürdiger Weise plastisch klar herauszuarbeiten — das alles vereinte sich, diese Vorführung des „Heldenlebens“ zu einem wirklichen Erlebnis zu gestalten, so daß der spontane Jubel am Schluß vollauf berechtigt war. — Am 4. symphonischen Musikabend des Berliner Konzertvereins brachte Josef Stransky an der Spitze des Blüthner-Orchesters nach der nicht eben hinreißend vorgetragenen, reichlich robust angefaßten großen C-dur Symphonie Schuberts eine Tondichtung „Bourgogne“ von Edgard Varèse zur ersten Aufführung. Jugendlicher Überschwang ist gewiß kein Fehler, und das titanische Ringen, den Ossia auf den Pelion zu türmen, berührt an sich nicht unsympathisch, aber ein kleines bißchen Talent und ausgesprochene Eigenart gehört schließlich doch zu solch himmelsstürmerischem Beginnen. Diese wunderliche Tondichtung, die „das innere Sehnen des Kindes und später des Mannes nach dem Leben“ ausdrücken soll und die laut der unbegreiflichen Versicherung des Programmbuchs „in einer musikalischen Atmosphäre“ ertönt, „die die frische reine Luft der Ebene und der Nähe des Flusses atmet, wo es erfüllt worden ist“, stellt sich als ein geradezu ungeheuerlicher impressionistischer Farbenklex dar, bei dessen näherer Betrachtung einem gar bald die Augen übergehen. Man steht dem wüsten Tonwirrwarr völlig ratlos gegenüber und schwankt zwischen einem aus Ärger und Heiterkeit gemischten Gefühl hin und her. Den größten Nutzen aus der Vorführung hat

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hoffentlich der junge französische Tonsetzer selbst gezogen, denn sie hat ihm wohl mit grausamer Deutlichkeit zu Gemüt geführt, woran es ihm zurzeit noch gebricht. Gleichfalls zum erstenmal kamen sieben Nummern aus dem Liederzyklus „Liebesnächte“ für Sopran und Bariton (Annie Gura-Hummel und Hermann Gura) von Alexander Ritter zu Gehör, vornehme, edel empfundene Gesänge, deren ganze Haltung den feingebildeten Musiker verrät. Die geschickte, geschmackvolle Orchestrierung des Zyklus rührt von Josef Stransky her. Den Schluß des Abends bildete das „Meistersinger“-Vorspiel.

Willy Renz

Georg Gundlach spielte philiströs-nervös einige klassische Stücke. Der einzige zweifelhafte Vorzug (denn seine Technik ist unausgeglichen), das Klavier, wo es nur angeht, wie ein Orchester wirken zu lassen, berechtigt ihn nicht zu öffentlichen Darbietungen. — Lucie Alice Koenigs Mezzosopran ist ziemlich groß und oft auch wohlklingend; doch vermißt man die intensivere Schulung — die Höhe ist sehr unfrei — und lebendigere Ausdrucksweise. Die Trio-Vereinigung, die mitwirkte: Richard Kursch (Klavier), Max Modern (Violine), Willy Deckert (Violoncell) spielte tüchtig und flott zwei Werke von Spohr und Goldmark; die künstlerische Initiative ging zumeist vom Geiger aus. — Madeleine Gilquin (Gesang), Dr. Hugo Daffner (Klavier und Komposition) und Hedwig Kreitz (Klavier): drei vornehme Dilettanten, die wohl im Salon eine gute Figur machen würden, im Konzertsaal aber mehr oder weniger verstimmen. Der Sopran der Sängerin ist edel, aber kraftlos, wenn es feinerer Gestaltung gilt. Die Kompositionen von Daffner sind allzusehr von der differenzierten Kunst der neueren Franzosen beeinflußt; sie zeugen von andächtiger Verträumtheit, doch leiden sie vor allem am Mangel an gegensätzlichen Motiven. — Willy Merkel sang mit mehr Routine und Liebe als natürlicher Anlage zum Liedvortrag nur moderne Lieder. Ich hebe kurz die „zum erstenmal“ gesungenen wenig bekannter Komponisten heraus: W. Schütt: „Als ich dich kaum geseh'n“: gut melodisch; das hübscheste von seinen drei Liedern. „Die Nachtigall“: Singstimme etwas banal, doch ist die Begleitung nicht ohne Suggestion. „Johannisnacht“: pathetisch, künstlerisch das wertloseste. V. Woikowsky-Biedau: „Die Schenkin“: ein zur Komposition wenig geeigneter Text, ebenso schlecht wie effektvoll vertont. „Der Page von Hochburgund“: der feine Page zum glücklichen Tenoristen umkomponiert. F. Fleck: „Die Königskinder“: musikalisch gut empfunden, aber zu wenig gestaltet. „Die Jugend“: nur schlecht. Willy Merkel: „Durch die Nacht“: äußerlich und anmaßlich wie das Gedicht. „Heimat“: gut und echt im Ausdruck; trotz kleiner Mängel eins der besten des Abends. Robert Konta: „Die Monduhr“: der Mutter Zuspruch ist zu gemütlich wiedergegeben; das Nachspiel ist verfehlt. — Marie Dubois hat die springende, leichte, stets treffende Hand der echten Klaviertalente. Sie stellte sich die schwere Aufgabe, so gut wie nie gehörte neuere Klaviermusik zu vermitteln. Das Publikum wußte ihr — selbstverständlich beim trefflichsten und originellsten (Désiré Pâque) — nur wenig Dank. Dafür aber hinterließ sie bei allen Einsichtigen einen höchst vorteilhaften Eindruck. — Ilona v. Szilágyi-Bárdossi besitzt zwar ein kleines, doch wohldisziplinliertes Organ, das aber nur in der Mittellage ohne merkliche Anstrengung pariert. Sie sang mit viel Intelligenz zumeist Arien und sollte doch bedenken, daß dies nur bei glänzenden Mitteln und sehr dramatischem Temperament im Konzertsaal gewagt werden darf. — Maria Clemms Mezzosopran hat ausgesprochenen Alt-Klang, ist etwas hart und von geringem sinnlichen Reiz. Manche Vokale, z. B. „e“, kommen ungleich heraus. Die ganze Art zu singen weist mehr auf das Oratorium als auf das Lied hin.

Arno Nadel

James S. Whittaker, über den ich im vorigen Jahre an dieser Stelle berichtete, daß aus ihm ein ganz ausgezeichneter Pianist werden könnte, wenn sein Spiel erst persönlicher werden würde, hat diese Hoffnung in seinem letzten Konzert noch nicht erfüllt. — Wenig erfreulich war der Klavierabend von Georg Zscherneck. Ich weiß mich nicht zu entsinnen, jemals öffentlich einen Pianisten gehört zu haben, der mit dem Pedal einen solchen Mißbrauch getrieben hätte. — An demselben Fehler, wenn auch nicht in dem Maße, krankt das Klavierspiel von Amélie Fell. Über gute Stimmittel verfügt Lilly Müller-Walsdorf, jedoch ist ihr Vortrag noch sehr der Veredelung bedürftig. — Eine recht temperamentvolle Pianistin ist Frieda Winokur, ihre Technik ist gut. Leider konnte ich mich mit ihrer Auffassung nicht immer befreunden. — Paula Weinbaum war in ihrem letzten Konzert nicht im Vollbesitz ihrer stimmlichen Mittel; einwandsfrei gelangen ihr nur die beiden Regerschen Kompositionen. — J. W. Otto Voß hatte seinen dritten Abend Schumann gewidmet. Mit Hans Hautz spielte er das Andante und die Variationen für zwei Klaviere. Seine Leistungen waren auch an diesem Abend lobenswert.

Max Vogel

Thea von Marmont sang mit ihren von Natur aus spröden Mitteln Lieder von Schumann, Cornelius, Brahms und französischen Meistern. Dem Organ gebricht es an Fülle und Kraft, auch ist die Aussprache nicht wünschenswert korrekt. — Eine junge Debütantin, Edith Lewin, zeigte in Liedern, die keine besondere Kraftentfaltung beanspruchen, eine gewisse gesangliche Beanlagung; das piano klingt nicht übel und, wo es sich um zarte und mädchenhafte Lyrik handelt, tauchte manch hübsche und gefällige Nuance auf. Der mitwirkende Klavierspieler, Heinrich Maurer, scheint die Voraussetzungen, die man an einen öffentlich auftretenden Pianisten stellen darf, nicht in ihrem Umfange zu kennen, sonst hätte er sich diese Herausforderung der Kritik wohl besser erspart. — Noch im Stadium der Entwickelung steht das gesangliche Können Else Neumarks, deren durchschnittliches Material zunächst nur billigen Anforderungen genügt. Nur ernsthafte Studien können hier helfend fördern, den vorhandenen Fonds zu verbessern und zu vertiefen. — Eine willkommene Abwechselung bot die Koloratursängerin Mathilde Gilow, die mit freundlichen Proben großer Kehlfertigkeit aufwartete. Wie leicht sie die höchsten Töne nimmt, wie flüssig und elegant Passagen und Triller zu Gehör kommen, verdient er-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

munterndes Lob. Weniger unterhaltlich war das Geigenspiel ihrer Partnerin Margarete Pannwitz, die mit Bruchs g-moll Konzert wenig anzufangen wußte. Es war ein fruchtloses Beginnen, das verdrießlich stimmen mußte, ein negativer Erfolg, an dem der unzulängliche begleitende Pianist Gerhard Schreiber ein gut Teil schuld hatte. — Hertha Dehmlow spendete mit ihrem pastosen Alt eine Reihe wohlbekannter Lieder. Es ist immer ein Vergnügen, dieser ernsten und gewissenhaften Künstlerin zuzuhören. — Ein festfrohes Gepräge trug, wie immer, der erste dieswinterliche Liederabend Lilli Lehmanns, die ihre große Kunst 17 Liedern von Robert Franz weihte. Vortrefflich disponiert und in bester Gebelaune, entzückte sie ein zahlloses Publikum, das seinen Dank in lautem Enthusiasmus hinauf zu der Gefeierten trug und ihr auch glücklich ein paar Zugaben abrang. — Als sehr bemerkenswertes und starkes Talent muß der noch im Knabenalter stehende Jascha Spiwakowski angesprochen werden. Seine erstaunliche Technik, noch mehr das urgesunde musikalische Empfinden des Jungen, stempeln ihn zu einem Berufenen, die Spielfreudigkeit und seine Ursprünglichkeit bezeugen ein unverdorbenes Charakteristikum, dessen natürliche große Mittel in der Schule Mayer-Mahrs zu schöner Blüte heranreiften. Er spielte mit Verständnis Bachs a-moll Sarabande und die Phantasie-Sonate op. 27, 1 von Beethoven mit solcher Freiheit des Vortrags, daß es nicht schwer fällt, dem jungen Künstler ein sehr günstiges Prognostikon zu stellen. — Sehr gut fand sich Hermine Kahane mit der chromatischen Phantasie und Fuge von Bach, sowie den 32 c-moll Variationen von Beethoven ab. Die Technik ist wohlgebildet und das stilistische Gefühl stark entwickelt, kurzum, der Gesamteindruck ein vorwiegend günstiger. — Myrtle Elvyn spielte Saint-Saëns' F-dur wie Liszts Es-dur Konzert ganz brillant. Die Pianistin ist wohl in erster Linie Virtuosin und befand sich hauptsächlich bei Liszt in eigenstem Fahrwasser. Das Philharmonische Orchester begleitete unter der umsichtigen Direktion Marienhagens. — Anna von Gabain spielte zu Anfang ihres Programms eine fis-moll Sonate Sigfrid Karg-Elerts, ein höchst verworrenes und unerfreuliches Produkt, das in endlosem Schwall form- und gestaltlos sich schleppend und ermüdend dahinzog und die Geduld des kritischen Hörers über das zulässige Maß hinaus in Anspruch nahm. Frl. v. Gabain, deren Spiel an sich ja nicht sonderlich interessiert, hat sich mit der Vorführung dieses Opus unnötig um eine Chance gebracht. — Sympathisch wirkte das Zusammenspiel des Lafont-Beyer-Trios (Hermann Lafont: Klavier, Laura Helbling-Lafont: Violine und Heinz Beyer: Cello). Brahms' B-dur Trio geriet ausgezeichnet, ein schöner Beweis, mit welchem Ernst in diesem Kreise studiert wird. Elisabeth Ohlhoff steuerte mit gutem Gelingen vier der bekanntesten Brahms-Lieder bei und bestärkte uns in der günstigen Meinung, die wir bisher über diese Sängerin hatten. — Im Choralion-Saal ließ sich der Cellist Livio Bossi hören. Sein Ton ist edel und schön, auch technisch zeigte er sich von achtenswerter Seite. — Nennenswerte Eindrücke konnte ich aus dem Kompositionsabend von Kurt Hennig nicht mit heimnehmen. Außer einigen Liedern mit Harmoniumbegleitung, von Grete Hentschel-Schesmer im ganzen tüchtig, nur manchmal recht unrein gesungen, spielte Organist Paul Schmidt zwei Stücke auf dem Meisterharmonium. Der Komponist, völlig Eklektiker ohne Individualität und Rückgrat, bedient sich mit Vorliebe der Chromatik, die ja im Grunde genommen so billig ist und die embryonenhaften Einfälle so mild und barmherzig verdeckt. — Über das Thema „Die moderne Musik in ihren Gegensätzen" sprach Dr. Leopold Schmidt. Der Redner wies darauf hin, wie sehr die Gegenwart unter der Fülle divergierender Tendenzen und mannigfaltigster Ideen leide, unter deren herrschenden Einflüssen der Laie sich nicht mehr zurechtfinden könne. Ihm fehle der Kompaß, der Wegweiser durch die Irrungen und Wirrungen einer übermäßig langandauernden Übergangsepoche, die ja unsere Zeit charakterisiert, deren Werdegang und Abschluß wir nicht ahnen können. Dieser Rat- und Hilflosigkeit des Konsumenten entspricht zum Teil die moderne Produktion, soweit sie sich in dem ernsthaften Schaffen unserer Musikhäupter, wie Pfitzner, Reger, Strauß, dann aber in den beispiellosen Erfolgen der bekannten Operettenverfertiger offenbart. Weiterhin werden vom Redner als grelle Gegensätze die Forderung unserer Musikästheten gegenüber den Virtuosen ins Treffen geführt: hie Idealimus, hie Materialismus sei die Losung; dazu trete als ferneres, die Verwirrung begünstigendes Moment die Musikwissenschaft auf, die uns die alten Meister wiederschenkte und somit die Gegensätzlichkeit zwischen alter und neuer Zeit nur verstärkte, den Knäuel bis zur Unlöslichkeit verstrickte. Architektur, Wohlklang, Tonalität, Plastik, die latenten Gesetze und Potenzen musikästhetischer Lehre haben heute ihren Wert größtenteils verloren; wir stehen nun da ohne jenes Idealbild, das vordem unsern Schaffenden als Leitstern treu zur Seite stand, ohne Prüfstein, an dem wir Ringen und Streben einer neuen Periode messen und werten können, ohne bewußtes Gefühl für die Richtigkeit des eingeschlagenen neuen und für uns unabsehbaren Weges. Gustav Kanth

Die Barthsche Madrigal-Vereinigung brachte in ihrem letzten Konzert nur Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu Gehör. Allerdings war die Auswahl der Werke nicht immer glücklich getroffen. Viele Komponisten waren mit „Durchschnittsarbeiten" vertreten und andere wieder mit Chören, die meines Wissens schon in das Repertoire vieler Chorvereinigungen gedrungen sind. Hier würden wir also gern einige „Nova" hören. Weniger bekannt dürften die Chöre von Claudin („An joly boys") und von einem Anonymus („Ich sag Ade") sein, beides schlicht gesetzte Arbeiten von ergreifendem musikalischen Ausdruck, die die Madrigal-Vereinigung mit gewohnter Sicherheit und künstlerischem Geschmack sang. — Vom Charlottenburger Chorverein hörte ich unter der Direktion von Dr. Richard Münnich eine Aufführung von Händels „Acis und Galatea". Das Werk wurde in der Bearbeitung Fr. Chrysanders gespielt, die allerdings für die Solisten des Abends technisch zu schwierig war. Emil Pinks als Acis und Rudolf Klutmann als Polyphem standen ihren Partieen ziemlich hilflos gegenüber,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und nur Elisabeth Goette brachte als Galatea Verständnis und künstlerisches Gefühl für diese neubelebte Händel-Praxis mit. Die Chöre klangen bis auf Einzelheiten gut und waren durchweg sorgsam einstudiert. — Unter den Pianisten, die ich in den vergangenen Wochen hörte, nenne ich an erster Stelle Moriz Rosenthal. Ein Paganini auf dem Klavier. Seine Virtuosität übertrifft wohl alles, was man in den Konzertsälen hören kann. Die Stücke eines Liadow, E. Sauer, Albeniz klingen in seinem Spiel geradezu verblüffend, aber Schumann und Chopin mag er ruhig aus seinem Programm fortlassen. Diese Musik wollen wir nicht als pianistische Rekordleistung hören. — Suzanne Godenne ist eine sehr sympathische Pianistin, sie besitzt musikalisches Empfinden und weiß eine Mozartsche Kantilene so schön zu entwickeln, daß man gern über einige technische Mängel hinwegsieht, — Auch Arthur Shattuck ist ein interessanter und begabter Musiker. Er spielte das fis-moll Konzert von Rachmaninoff mit großer musikalischer Gestaltungskraft. Sein Spiel zeigt hin und wieder Schwächen, doch treten diese hinter seiner schwungvollen Interpretation ganz zurück. — Pauline Meyer macht dagegen mit ihrem Klavierspiel einen recht nüchternen Eindruck. Gewiß, sie spielt korrekt und genau nach den Vorschriften des Lehrers. Aber das allein berechtigt noch nicht zum öffentlichen Konzertieren. — Der zweite Sonaten-Abend von Carl Flesch und Artur Schnabel wurde mit Mozart eröffnet und führte dann über Brahms zu Beethoven. Das Spiel dieser beiden Künstler klingt vortrefflich. Hier waltet eine Übereinstimmung und ein musikalisches Empfinden, das vom Herzen kommt und zum Herzen spricht. Nur müßten die Herren sich vor Übertreibungen hüten. Das Presto der Mozart-Sonate (A-dur) wurde z. B. so überhastet, daß dieser Satz stilistisch kaum zu erkennen war. — Alexander Chessin dirigierte in seinem zweiten Orchesterkonzert die Haydn-Variationen von Brahms. Er bewies damit ein schönes Eindringen in den Geist dieser Musik, blieb aber klanglich und musikalisch dem Werk wieder vieles schuldig. — Leonid Kreutzer spielte das d-moll Konzert von Brahms. Er ist ein tüchtiger Pianist und besitzt eine gutfundierte Technik. Nur möchte ich seinem Vortrag mehr Temperament wünschen.

Georg Schünemann

Die Proben, die Richard Buhlig von seinem Klavierspiel gab, waren hocherfreulich und vielversprechend. Der Künstler hat fast alles, was ihn befähigt, sich einmal einen klangvollen Namen im Reich der Pianisten zu erwerben. — Interessant war eine Veranstaltung der Schwedischen Musikgesellschaft, bei der man hübschen Liedern von Emil Sjögren und Ruben Liljefors begegnete. Der letztere war auch mit einer Sonate für Klavier und Violine vertreten, die aber mehr durch die Arbeit als durch die Erfindung interessierte. Der Komponist trug sie mit Julius Ruthström vor, während sich um die erwähnten Lieder Karin Lindholm und John Forsell verdient machten. — Otto Schwendy hat sich schon einen großen Anhängerkreis erworben. Seine schöne, wenn auch nicht völlig von gepreßten Tönen freie Stimme und seine (wenigstens im mezza voce) leise an Messchart erinnernde Art der Wortbehandlung lassen das begreiflich erscheinen, wenn man auch seinen Vorträgen noch einen Schuß Temperament wünschte. Er sang Chinesische Lieder von Hubert Pataki. Eine spätere Zeit wird diese Vertonung exotischer Literatur als für unsere Zeit typisch bezeichnen müssen. Pataki nützt aber nicht etwa die so überaus charakteristische chinesische Tonleiter als Stilbildungsmittel aus; was er gibt, sind ganz moderne impressionistische Gemälde, teils von Debussy, teils von Strauß beeinflußt und — wie diese — an einer nervösen Modulationsunruhe krankend. — Ida Reman weiß durch ihre hübsche Vortragsart über die vielen sich einstellenden Mängel ihrer Stimme hinwegzutäuschen. Da sie löblicherweise die Konsonanten sehr gut behandelt, sollte sie aber die Vokale nicht so gröblich vernachlässigen. — Die Stimme Eva Leßmanns hat sich in ganz ungeahnter Weise entwickelt; sie hat eine Kraft und Fülle und eine Leuchtkraft in der Höhe erlangt, die erstaunlich ist. Dazu kommt noch die eminente musikalische Begabung, die feine Ausarbeitung — und der starke Erfolg war begreiflich. Das Programm enthielt u. a. sehr feine neue Lieder von Paul Ertel und reizende altfranzösische Romanzen, die Otto Leßmann einer stilechten Bearbeitung unterzogen hat. — Das Klingler-Quartett bot an seinem Beethoven-Abend ganz wundervolle Genüsse. Klangschönheit, Stilreinheit und jene technische Vollendung, die die Arbeit ihrer Schwere beraubt — das waren die Kennzeichen des Abends, der reiche Beifallsstürme entfesselte.

Max Burkhardt

Paul Schmedes schien mit seiner schönen, wohlgebildeten Tenorstimme gegen eine kleine Indisposition zu kämpfen zu haben, die ihn an der vollen Entfaltung seines nicht geringen Könnens zu hindern schien. Sein intelligenter Vortrag verhalf auch einigen Liedern seines Begleiters Erich J. Wolff zu wohlverdientem Beifall. — Der Orchesterverein Berliner Musikfreunde macht unter der zielbewußten und energischen Leitung von Max Grünberg von Jahr zu Jahr Fortschritte. Auch diesmal konnte man an dem frischen Musizieren des Dilettantenkörpers seine Freude haben. Die Novität „Pax Triumphans“ von Frank van der Stucken muß man als ein für eine bestimmte Feierlichkeit geschriebenes Stück betrachten. Dann kann man ihm seine Anerkennung über die Festesfreude, die es ausdrückt, nicht versagen. Emma Koch erfreute durch den Vortrag des G-dur Klavierkonzertes von Beethoven, Margarethe und Eugen Brieger durch sehr gut gesungene Duette. — Henrik Bolin sang Lieder zur Laute von dem schwedischen Dichterkomponisten C. M. Bellmann. Um ein ganzes Programm damit auszufüllen, kommen mir die Sachen zu unbedeutend vor. Die Stimme des Sängers ist nicht übel, aber seine wehleidige, schluchzende Vortragsart ist nicht dazu angetan, das Interesse wach zu halten. — Cesare Barison ist ein junger Violinkünstler von nicht gewöhnlichen Qualitäten. Sein großer, edler Ton verbindet sich mit Wärme und durchdachtem Vortrag. Er spielte, von Bianca Barison begleitet, auch von ihm selbst bearbeitete Stücke älterer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meister. — Der Altstimme von Elsie Swinton fehlt in der Tiefe etwas der volle, satte Klang. Die Höhe spricht auch nicht leicht an. Die Mädchenlieder ihres Begleiters Erich J. Wolff machten mir nicht den unmittelbaren Eindruck wie andere Lieder des Komponisten. — Else Fried (Sopran) und Erna Bugge (Alt) hätten mit ihrem Lieder- und Duetten-Abend doch noch etwas warten sollen. Beide Stimmen sind in ihrer Ausbildung noch nicht so weit vorgeschritten, daß sich ihre Vorführung lohnen würde. — José Vianna da Motta, der große Klavierkünstler, brachte sich wieder in Erinnerung. Es war ein Genuß, ihm zuzuhören, trotzdem seine Darbietungen manchmal etwas Doktrinäres annehmen. Der hervorstechendste Zug seines Spieles, die herbe Männlichkeit, läßt feinere und feinste Klangschattierungen nicht aufkommen, was besonders bei Liszt auffällig war. Der Künstler half lebenden Komponisten wie Rachmaninoff, Juon und Ganz zu wohlverdientem Erfolge. Emil Thilo

BRAUNSCHWEIG: Aus der Hochflut der Konzerte sind einige Schumann-Feiern erwähnenswert. R. Settekorn führte mit dem Cäcilien-Verein „Requiem für Mignon“ und „Manfred“ (Ernst von Possart) auf. Im Konzert der Hofkapelle spielte Emil Sauer das Klavierkonzert von Schumann und das Es-dur von Beethoven, die Hofkapelle die Symphonie c-moll von Brahms. Im nächsten Konzert erspielte sich Elsie Playfair mit dem Violinkonzert (h-moll) von Saint-Saëns und kleineren Stücken, die Hofkapelle mit „Don Juan“ von Strauß, den Variationen (op. 100) von Reger und dem „Tanz in der Schenke“ von Liszt großen Erfolg. — Die Philharmonie (F. Schwarz) gestaltete das 16. Symphoniekonzert zu einer Gedenkfeier für Wilhelm Raabe („Eroica“); die Serenade von Kölle erlebte hier ihre Uraufführung. Das Werk fußt auf Wagner, weist viele persönliche Züge auf, ist wirksam instrumentiert und verdient weite Verbreitung; es erzielte großen Erfolg. — Von fremden Künstlern erschienen hier Burmester, Vecsey, Ansorge, Koczalski, Anna von Gabain und andere. — R. M. Breithaupt erläuterte in einem Vortrage die natürliche Klaviertechnik und unterstützte das Wort durch praktische Vorführungen. Ernst Stier

BREMEN: An vierter Stelle bescherte uns die in ihren Programmen bis jetzt große Einheitlichkeit beobachtende Philharmonie einen russischen Abend, der Borodin (h-moll Symphonie), Glazounow (Violinkonzert) und Tschaikowsky („Francesca“-Phantasie nebst einigen Violinstücken) zu Worte kommen ließ. Auch bei diesen Aufgaben zeigte sich Wendels Direktionskunst in glänzendem Lichte. Ungeteiltes Entzücken rief die Bekanntschaft mit dem Vertreter des Violinpartes, dem jungen Efrem Zimbalist, hervor, dessen Spiel eine wunderbare Vollendung und Reife bekundet. — In Einzelkonzerten mit meist schwacher Beteiligung hörten wir von namhaften auswärtigen Virtuosen Tilly Koenen, Joan Manén und Télémaque Lambrino, von heimischen Kräften die treffliche Geigerin Margarete Wilmanns (in Gemeinschaft mit Eduard Nößler) und in eigenen Liederabenden Else Neumark, Charlotte Kalkmann und Dora Schulze. Gustav Kißling

BRESLAU: Von einer Uraufführung ist diesmal zu berichten. Der junge Münchener Komponist Wilhelm Furtwängler hat ein Tedeum für Chor, Soli und großes Orchester geschrieben, und Georg Dohrn führte das Werk mit der Singakademie und dem Orchester des Orchestervereins aus dem Manuskript auf. Gegen die Symphonie Furtwänglers gehalten, die vor einigen Jahren bei ihrer Erstaufführung im Orchesterverein abgelehnt wurde, zeigt das neue Werk entschiedene Fortschritte. Ein Zug ins Große ist ihm eigen, und die Art und Weise, wie der Tonsetzer den gesamten orchestralen und stimmlichen Apparat für seine Zwecke benutzt, eröffnet gute Ausblicke für die Zukunft. Was dem Tedeum den vollen Sieg streitig macht, das ist der Umstand, daß sich der Komponist gar zu sklavisch an das Wort gehalten und den in lauter Wort-Superlativen einherschreitenden Text unentwegt auch mit den entsprechenden Musik-Superlativen beladen hat. Diese Monotonie der Kraft schadet dem Werke, das leicht zu einer bedeutsamen musikalischen Tat hätte ausreifen können, wenn der Komponist die lyrischen Ansätze des Textes klug beachtet und in richtiger Symmetrie zum Ganzen ausgestaltet hätte. Erst am Ende des Werkes setzt die musikalische Lyrik ein, aber leider in so unverhältnismäßig breiter Manier und mit so häufigen Wortwiederholungen, daß der Eindruck an der Oberfläche haften bleibt. Das Publikum nahm das Werk beifällig auf, applaudierte lebhaft der Singakademie wie den ausgezeichneten Solisten (Sopran: Anna Stronck-Kappel, Alt: Agnes Leydhecker, Tenor: George Walter, Baß: Theodor Heß van der Wyk) und rief schließlich auch den anwesenden Komponisten. J. Schink

DARMSTADT: Die heurige Konzertsaison hält sich andauernd auf einer erfreulichen Höhe. Unter den Geigern rangen Willy Burmester, Adolf Busch und Joàn de Manén um die Palme; von Pianisten führten sich Edwin Fischer, J. Joachim Nin und Artur Schnabel hier aufs günstigste ein. Der letztere veranstaltete zusammen mit seiner Gattin im Richard Wagner-Verein einen ungewöhnlich erfolgreichen Schubert-Abend. Im selben Verein gab Paul Schmedes unter Begleitung des Komponisten seinen in vielen Städten wiederholten Theodor Streicher-Abend, der auch hier ein lebhaftes Für und Wider der Meinungen entfesselte. Sonst war die Ausbeute an Novitäten gering; Walter Braunfels wußte mit seinen im 2. Hofmusikkonzerte von ihm dirigierten Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied zu interessieren. Dann gab's noch ein paar nachträgliche Feiern zu Schumanns hundertjährigem („Paradies und Peri“ im Musikverein) und Hugo Wolfs fünfzigjährigem Geburtstage (eine Aufführung seines d-moll Quartetts durch das Darmstädter Streichquartett und einen von der Freien Literarisch-Künstlerischen Gesellschaft veranstalteten Wolf-Mörike-Abend, bei dem Prof. Dr. Richard Sternfeld die Gedenkrede hielt). Die Vokalkunst war durch Tilly Cahnbley-Hinken, Ilona Durigo, Thea Fey, Wally Fredrich-Höttges, Lilly Hafgreen-Waag, Sophie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schmidt-Illing und Anna Stronck-Kappel, sowie durch Willy Fahr, Karl Götz, Franz Müller, Heinrich Reinhardt, H. C. van Oort, Alfred Stephani und Hermann Weißenborn sehr tüchtig vertreten, während unser einheimischer Organist Wilhelm Borngässer sich in mehreren Orgelkonzerten bewährte. Ein gewisses Ereignis bildete die auf Wunsch des Großherzogs durch den Musikverein veranstaltete Extraaufführung von Brahms' „Deutschem Requiem", das an Luthers Geburtstag in der evangelischen Stadtkirche in Gegenwart des Kaisers von Rußland zur Wiedergabe kam.

H. Sonne

DRESDEN: Im 2. Symphoniekonzert der Serie B trat Sergei Rachmaninoff als Solist und Komponist mit seinem Klavierkonzert d-moll hervor. Es ist eine Arbeit, die mehr orchestral als pianistisch interessant ist und durch ihren ausgesprochen slawischen Charakter uns teilweise recht fern liegt. Doch fand der Künstler, der ein nicht eben hinreißender Interpret seines Werkes war, sehr lebhaften Beifall. Beethovens Zweite Symphonie gewann unter Hermann Kutzschbach im ersten und zweiten Satze ein neues Gesicht, und Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" mit dem Wagnerschen Schlusse vervollständigte das Programm. — Beim 3. Philharmonischen Konzert teilten sich Emil Sauer und Katharina Fleischer-Edel in den Erfolg des Abends, doch kam auf den Pianisten der Löwenanteil, während die Sängerin in der Wahl ihrer Darbietungen nicht ganz glücklich gewesen war. — Der Mozart-Verein ließ in seinem 2. Konzert neben dem Unsterblichen auch seinen Vater Leopold und seinen Sohn Wolfgang Amadeus den Jüngeren zu Worte kommen, ersteren mit einer knappen, hübschen, aber nicht tiefgehenden Symphonie G-dur und letzteren mit dem Klavierkonzert Es-dur, das in Sophie Witting-Seebaß eine sowohl technisch als im Vortrag hervorragende Interpretin fand. — Mit einer beachtenswerten Neuheit trat in einem eigenen Konzert Paul Colberg hervor. Er hat den Gedichtzyklus „Das große Narrenspiel" von F. Köhler-Haußen zu einer „Sprechtondichtung" ausgestaltet, die einen Versuch darstellt, die Elemente der Programmmusik mit denen des Melodramas zu verschmelzen und auf diese Weise zu einer neuen Kunstgattung zu gelangen. Unter Trompetenfanfaren tritt der Sprecher auf und nach dessen Prolog setzt das Orchester ein. Die einzelnen Gedichte des Zyklus sind teils den Orchestersätzen als Programm vorangestellt, teils mit dem instrumentalen Teil melodramatisch verbunden. Da die Musik entsprechend dem leidenschaftlichen, symbolischen Inhalt der Dichtung sehr stimmungsreich ist und Colberg über frische Erfindung und starke Charakterisierungsgabe verfügt, so ist die Gesamtwirkung von eigenartigem Reiz. Die Aufnahme war für Komponisten und Textdichter sehr ehrenvoll. — In einem Konzert der Lehrerschaft des Königlichen Konservatoriums kamen zahlreiche Kompositionen von Roland Bocquet zu Gehör, die ein sympathisches, allerdings teilweise sehr impressionistisches Talent bekundeten. — Die Dresdner Liedertafel führte unter Karl Pembaur eine lange Reihe österreichischer Chorkomponisten vor, ohne mit deren Werken einen nachhaltigen Eindruck zu erzielen; nur Josef Reiters „Nachtlied" für achtstimmigen Männerchor ragte über den Durchschnitt hinaus. Solistin war Ilona Durigo, die mit ihrer wenig kräftigen Altstimme dank einer reifen Vortragskunst doch noch schöne Wirkungen hervorzurufen wußte. — An Klavierabenden sind der zweite des genialen Max Pauer, sowie ein solcher von Percy Sherwood zu verzeichnen; dieser Künstler erwies sich damit wieder als ein Pianist von vornehmstem Geschmack, abgeklärtem Empfinden und vollster Beherrschung seines Instruments. — Der Liederabend von Nina Dalcroze mußte leider als völlig unzulänglich gelten und wirkte besonders betrübend dadurch, daß die Konzertgeberin einen Mangel an notengetreuer Korrektheit an den Tag legte. — Dagegen war das erste Auftreten des jungen Geigers Albert Spalding sehr verheißungsvoll und gewann ihm als einem technisch hochstehenden und von ernstem Streben beseelten Künstler, dessen klarer, satter und farbenreicher Ton hervorzuheben ist, alle Sympathieen. — Die Kammermusik-Abende des Bachmann-Trios, des Roth-Trios, des Petri- und des Gewandhaus-Quartetts kamen dem Bedürfnis nach guter Kammermusik in ausgiebigster Weise entgegen. — In einer Matinee in Roths Musiksalon lernte man eine Klaviersonate „Eroïca" von Waldemar v. Baußnern als bedeutendes Werk kennen und hörte von demselben Tonsetzer auch einige Lieder mit Genuß, zumal da sie in Robert Büssel einen stimmbegabten und intelligenten Sänger fanden.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das 2. Musikvereinskonzert brachte als Neuheiten unter Carl Panzner Robert Kahns stimmungsvolles, klangsattes „Sturmlied" für Chor, Orchester und Orgel und Hugo Kauns c-moll Symphonie in prächtiger Ausführung. Das 3. Konzert war der Erstaufführung der Totenmesse von Berlioz gewidmet. Felix Senius sang das Tenorsolo. Die Wiedergabe des interessanten Werkes verdiente hohes Lob. Der 1. Kammerabend des Vereins führte das Triester Streichquartett auf das Podium, dessen klangvolle, aber wenig stilgerechte Darbietungen von Quartetten Haydns und Dvořák's etwas befremdeten. — Mit Proben moderner, eigenartiger Kammerkunst traten Marya Delvard und Mark Henri auf. — Eine Gedenkfeier für den verstorbenen Düsseldorfer Komponisten Georg Kramm brachte u. a. eine Ouvertüre, eine Violinsonate und Lieder zur Wiedergabe. — Fritz Dietrich und Josef Morawetz spielten Werke für zwei Violinen, darunter das neue Konzert von Hermann Zilcher und die „Silhouetten" von Paul Juon. — Dr. von Zawilowski und Alfred Fröhlich gaben weitere Liederabende mit Werken von Brahms, Wolf und Strauß, die sich großen Anklanges erfreuten. — Andreas Moers veranstaltete einen Liederabend mit dem Pianisten Eggert. — Marie Dubois spielte nur neue Klavierwerke, von denen die Sonate op. 9 von Serge Bortkiewicz als interessante, klangvolle Komposition, eine Ballade von Will Junker fran Frederikshamn und „Melisande" von Neitzel be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sonders ansprachen.— Aufsehen erregte der Violinvirtuose Sascha Culbertson, noch mehr der junge Pianist und Komponist Emil Frey, dessen 2. Sonate für Violine und Klavier ein starkes schöpferisches Talent verriet, während sein Spiel eignes Kunsterschauen offenbarte. — Dann gab es eine Schumann-Feier im Schauspielhause unter Mitwirkung von Carl Friedberg, Lonie Epstein (Variationen für zwei Klaviere op. 46), Hugo Heermann (Violinsonaten op. 105 und 121) und Charlotte Dahmer (Lieder). — Sophie Dahm errang mit dem Kölner Gürzenich-Quartett anläßlich ihres zweiten Schubert-Abends einen vollen Erfolg.— Im Düsseldorfer Männerchore traten Elsie Playfair, eine begabte Violinvirtuosin, und Tillman Liszewsky (mit dem Liederzyklus „Lieder eines Zigeuners" von Mathieu Neumann) auf.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Das 2. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft trug einen modernen Charakter: Grieg („Aus Holbergs Zeit"), Delius („Im Meerestreiben"), Strauß („Don Juan"), Wolf („Italienische Serenade") standen auf dem Programm. Am meisten interessierte Frederick Delius' „Im Meerestreiben" (Sea Trift), ein Stimmungsbild, dessen Stimmungsmalerei sich durch eine unbestreitbare Virtuosität in der Mischung eigenartiger Klangfarben kennzeichnet. Die Ausführung durch Chor und Orchester war unter der feinfühligen, hingebenden Leitung Hans Hayms in Anwesenheit des Komponisten eine vorzügliche. Für das umfangreiche Baritonsolo konnte letzterer sich kaum einen besseren Interpreten wünschen, als Felix von Kraus, der besonders noch im Vortrag Hugo Wolfscher Lieder, von Hans Haym feinsinnig begleitet, seine vollendete Meisterschaft bewährte. — Das 3. Abonnementskonzert brachte vier Bachsche Kantaten, darunter „Gottes Zeit". Nach liebevoller Vorbereitung durch Haym gelangten sie durch Chor und Orchester zu befriedigender Wiedergabe. Von den Solisten: Claire La Porte-Stolzenberg, Martha Stapelfeldt, George A. Walter, Arthur van Eweyk, kamen die Altistin und der Bassist wohl dem Bachschen Geiste am nächsten. Am Flügel bewährte sich Julius Buths (Düsseldorf), an der Orgel Ewald Flockenhaus. — Im Konzert des Lehrergesangvereins unter Hans Haym bot der Chor besonders mit Glucks „Gebet" und Hegars „Abendmahl" Treffliches. Die Orgelkunst Karl Straubes konnte man bei dem Vortrag von Bachs Präludium und Fuge in e-moll und einer Sonate über den 94. Psalm von Julius Reubke bewundern. Die namhafte Altistin Emmy Leisner hatte namentlich mit Brahmsliedern schönen Erfolg. — Das Konzert der Elberfelder Liedertafel unter Leitung von Ad. Zimmermann war durch die Leistungen des Chors und des Doppelquartetts (Liebeslieder von Brahms), sowie die Liedervorträge (Brahms und Tschaikowsky) von Elisabeth Diergart und Emil Sorani bemerkenswert.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Die letzte Zeit brachte uns zunächst die hiesige Erstaufführung des abendfüllenden Männerchor- und Soli-Werks „Pandora" von Arnold Mendelssohn durch den 1828 gegründeten Frankfurter Liederkranz. Wir lernten in ihm eine stilistisch nobel empfundene und charaktervolle Arbeit kennen, die den nicht immer leichtverständlichen Worten des Goetheschen Festspiels, das leider Fragment geblieben ist, sorgfältig deklamierend nachgeht und sie gut zu untermalen und auch inhaltlich abzurunden weiß. Die Aufführung unter Dr. Frank Limberts Leitung war jedoch nicht sehr gut; sie durfte in den Chören sicherer und belebter sein. Gut hielten sich indessen — in der Hauptsache — die Solisten: Alice Aschaffenburg, Ejnar Forchhammer, Alfred Kase und Richard Schmidt. Der anwesende Komponist mußte freundlichen Hervorrufen Folge leisten. — Im letzten Sonntagskonzert der Museumsgesellschaft hörten wir von Willem Mengelberg eine ausgezeichnete, eindringliche Wiedergabe der „Pastorale". Das Orchester hatte ferner Gelegenheit, in Ouvertüren von Cherubini und Rossini, sowie in Saint-Saëns' „Le rouet d'Omphale" sein Können zu erweisen. Der vortreffliche Cellist Sergei Barjansky, der uns jedoch mit Lalo's wenig gehaltvollem Cellokonzert recht kalt ließ, war der Solist des besser als sonst besuchten Abends. — Das 5. Freitagskonzert der gleichen Konzertgesellschaft brachte eine glänzende Aufführung der „Manfred"-Symphonie Tschaikowsky's und Liszts „Mazeppa". Hier bewährte sich unser Opernhausorchester aufs beste, das in Griegs Klavierkonzert fast zu stark begleitete. Freilich trug auch der Solist Percy Grainger die stärksten Farben auf. An seinem eigenen Klavierabend wirkte er dagegen, vor allem mit Chopin, Schumann und Brahms, mehr als feiner, technisch sehr gewandter Lyriker. — Musikalisch sehr tüchtig, aber im Klang mitunter etwas akademisch und nüchtern, gab sich Alfred Oswald, immerhin ein künstlerisch-ernsthafter Pianist. — Einen recht starken und schon persönlichen Eindruck machte Augusta Cottlow mit der interessanten, resignierenden „Sonata tragica" Mac Dowell's und aparten Stücken von Debussy. — Mehr Individualität wäre Gisela Springer zu wünschen, einer technisch immerhin beachtenswerten Pianistin, in deren Konzert der ausgezeichnete Solocellist der Wiener Hofoper Cornelius van Vliet mitwirkte. — Großen künstlerischen Erfolg fand auch der 2. Sonatenabend von Henri Marteau und Willy Rehberg mit Werken von Schumann, César Franck und Richard Strauß. — Von Gesangskonzerten ist an erster Stelle der Dessoffsche Frauenchor zu nennen, der Kompositionen von Schütz, Bach und Pergolese trefflich zu Gehör brachte mit den bewährten Solistinnen Anna Stronck-Kappel und Maria Philippi. — Einen sehr begabten Baritonisten, der auch seltener Gehörtes schön vortrug, lernte man in Ernst Pozconyi kennen. — Mientje Lauprecht-van Lammen brachte sich als feinfühlige Liedersängerin mit Brahms, Wolf und Pfitzner in gute Erinnerung, während der mitwirkende Pianist Richard Singer recht äußerlich berührte. — Schließlich ist noch der erfolgreiche Hugo Kaun-Abend des tüchtigen Hock-Quartetts zu erwähnen, das dem anwesenden und selbst begleitenden Komponisten mit geschickten Liedern, die Frau Reichner-Feiten

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sicher vortrug, und mit gut gearbeiteten, fesselnden Kammermusikwerken (Trio op. 58 und Quartett op. 74) Erfolg brachte.

Theo Schäfer

GRAZ: Paul Schmedes, geschmackvoller, feingebildeter Bariton, trat mit freundlichem Erfolg für Streichers Hafis-Lieder ein. Ferdinand Jaeger (aus Amerika zurückgekehrt, edler Techniker, wenig temperamentstark) machte mit einigen der „heißen" Lieder des jungen Meisters Joseph Marx großen Eindruck. — Karl Flesch konzertierte hier zum ersten Male: vorzüglicher ernster Geiger mit ausgesprochen heroischer Note. Sein Gegenbild Franz Wilzek (gebürtiger Grazer, kam aus New York): ein ausgesprochen angenehmer, fast „weiblicher" Geiger, feiner Techniker mit süßem Ton. Niemals ein Geigengewitter, immer blauer Himmel. — Dann noch Bronislaw Huberman, der Rubinstein unter den Geigern, und Paul Casals, der Meister-Cellist mit der delikaten Pianistin Magda von Hattingberg. — Felix Weingartner machte mit Lucille Marcel eigene Lieder: gute Kapellmeistermusik, die die Sängerin mit ideal schöner Stimme, aber mit mangelhafter Aussprache vortrug. — Frederic Lamond vereinigte in seinem Abend die peinliche Korrektheit Max Pauers mit der Genialität und Delikatesse Godowskys; aber sein Bestes und Eigenes ist doch — lamondisch. — Einen Abend von schöner, nachhaltiger Wirkung verdankt man dem Grazer Männergesang-Verein (Dirigent: Franz Weiß); man hörte Chöre von Liszt, Schubert, Hegar und Brahms, sowie Marx-Lieder von Frau Wiedeswald-Hüttinger.

Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Unser verstärktes Theater-Orchester, das jetzt unter der Flagge „Symphonie-Orchester" im Konzertsaal wie in der großen Oper amtiert, ließ im 1. Symphoniekonzert nur Franzosen zu Worte kommen. Mit Ausnahme von Charpentier's „Impressions d'Italie" waren es aber „Olle Kamellen". Am frischesten wirkte unter Eduard Mörikes Leitung der „Römische Carneval" von Berlioz, während Charpentier's Jugendwerk etwas robust im Klange herauskam. Ähnlich erging es Saint-Saëns symphonischer Dichtung „Le rouet d'Omphale", während im 2. Symphoniekonzert Schuberts „Unvollendete" klanglich und auch im Ausdrucke sehr gut gespielt wurde. Georg Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude" dürfte wohl, nach der Uraufführung unter des Komponisten Direktion zu schließen, keine lange Lebensdauer beschieden sein. Hie und da guckt Richard Strauß in der Maske Till Eulenspiegels hervor. Das Werk ist entschieden geistreich konzipiert, aber trotz aller kontrapunktischer Künste wirkt es nicht originell. Der Erfindung mangelt es an Frische und Ursprünglichkeit. Prof. Schumann spielte außer einigen Solostücken von Liszt und Chopin seines berühmten Namensvetters a-moll Konzert korrekt, aber ohne romantischen Schwung. Als Solistin trat im 1. Konzerte Eva v. d. Osten aus Dresden mit großem Erfolge auf. — Die „Windersteiner" aus Leipzig brachten im 1. Philharmonischen Konzert Liszts „Festklänge" und im 2. Liszts Faustsymphonie schwungvoll zum Vortrag. Die Tempomodifikation im letztgenannten Werke hätte aber noch reicher sein können. Recht hübsch trug May Harrison das Violinkonzert von Brahms vor, während der Cellist H. Kiefer für Bleyle's neues Konzert in d-moll warm eintrat. Emil Pinks sang mit künstlerischer Empfindung außer dem Tenorsolo noch zwei Gesänge mit Orchester von Liszt. Wenig dagegen gefiel Elsa de Grave mit desselben Meisters A-dur Konzert. — Eine Huldigung für Liszt sollte auch Lambrino's Interpretation der h-moll Sonate sein, doch fand ich den talentvollen Künstler seelisch nicht in der rechten Verfassung, um das Werk restlos zu erschöpfen. — Raoul von Koczalski fühlt sich bei Chopin auch entschieden wohler als bei Beethoven. — Ein populäres Symphoniekonzert veranstaltete die Kapelle des 36. Inf.-Reg. unter ihrem neuen Obermusikmeister Fister, dessen elastische Direktionsweise wohltuend berührte, wenngleich man mit der Temponahme in Beethovens D-dur Symphonie nicht überall einverstanden sein kann. — Wenig glücklich zeigten sich Margarete Nécome und Käte Schmidt in pianistischer Hinsicht, während Lula Mysz-Gmeiner und Susanne Dessoir durch ihre gereifte Kunst hellste Begeisterung erweckten. — Höhenkunst bot auch der junge Franz von Vecsey, während Willy Burmester mehr durch die Delikatesse der Ausführung entzückt als durch tiefe und warme Empfindung für sich einnimmt.

Martin Frey

HANNOVER: Eine Hochflut von Konzerten überschwemmt heuer auch unsere Stadt. In den beiden Abonnementskonzerten der Königlichen Kapelle (Dirigent: Karl Gille) gab es an Orchesterwerken Beethovens „Fünfte", Strauß' „Till Eulenspiegel", César Francks d-moll Symphonie (Novität) und — ebenfalls als Novität — Vincenz Reifners recht äußerliche Tondichtung „Frühling". Solisten dieser Konzerte waren Artur Schnabel und die Geschwister Harrison. — Die Bußtagsaufführung der Musikakademie (Josef Frischen) befaßte sich mit Brahms' „Deutschem Requiem" und Schillings' kraft- und temperamentvoller Hymne „Dem Verklärten". — Aus dem Heer der Solisten nenne ich die trefflichen Geiger Alexander und Lili Petschnikoff, Kathleen Parlow, Sascha Culbertson, Franz von Vecsey, Waldemar Meyer, Carl Flesch, Henri Marteau und Willy Burmester, sodann die stimmbegabte und geschmackvoll singende Altistin Olga de la Bruyère, die Baritonisten van Rooy und Sistermans, die Sopranistin Marga Burchardt, ferner die mit sprühendem Temperament spielende Pianistin Cella della Vrancea, die Pianistinnen Mary Wurm und Marie Wieck — Schwägerin Schumanns — sowie die Pianisten Dr. Günzburg und Lambrino. Hierzu eine Anzahl von Konzerten einheimischer Künstler wie Lutter, Evers, Elisabeth Odenwaldt, Alma Brunotte und verschiedene dei minorum gentium, und man kann sich einen Begriff von der Überfülle hiesiger Konzerte machen.

L. Wuthmann

HEIDELBERG: Der Bachverein (Leiter: Philipp Wolfrum) hat für dieses Jahr, weil bereits vier große Jubelfestkonzerte erledigt wurden, nur neun Aufführungen vorgesehen; er begann mit einem Liederabend, in dem Marie Luise Debogis lyrische Perlen von Lully, Martini,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rameau, Haydn, Giovannini, Mozart, Wagner, Schumann, Brahms, Fauré und Debussy in wertvollster Fassung darbot. Im 2. Konzert hatte das Wort Max Schillings, unter dessen Direktion der symphonische Prolog zu „König Ödipus", „Das Eleusische Fest" (Melodram) und das etwas weit ausgesponnene, technisch unendlich schwierige, musikalisch aber hochinteressante Violinkonzert (op. 25) mit Karl Wendling im Solopart zu beifälligster Aufführung gelangten. Geistvoll rezitierte Frl. M. Bassermann die Schillersche Dichtung; eingeleitet wurde das Konzert mit der sonnigen Darbietung von Brahms' „Zweiter" durch Wolfrum. — Von den Kammermusikaufführungen des Herrn O. Seelig sind zwei absolviert: die „Karlsruher" spielten Dvorák's op. 96, Brahms' op. 78 (Violinsonate) und Beethovens op. 59 (C-dur); die „Brüsseler" imponierten mit Dohnányi's op. 15, Beethovens op. 69 (Violoncellsonate) und op. 130. — Riesigen Beifall fand das treffliche Kinderlieder-Konzert, das Frau Lobstein-Wirz den außerordentlich zahlreich erschienenen dankbaren Kleinen gab. Karl Aug. Krauß

KARLSRUHE: Aus der Fülle der musikalischen Veranstaltungen erwähnen wir die Hoforchester-Konzerte, deren Leiter, Leopold Reichwein, in sechs Konzerten die historische Entwickelung der Symphonie veranschaulichen will und an den beiden ersten Abenden das unter dem Titel Sinfonia segelnde 1. Brandenburgische Konzert Bachs, Haydns Symphonie D-dur, sowie — mit Überspringung einiger entwickelungsgeschichtlich nicht unwichtiger Symphoniker — Mozarts Symphonie D-dur (Köchel 504) und Beethovens „Vierte" in inhaltlich klarer, klanglich fesselnder, rhythmisch aber ziemlich freier und bei Beethoven mit den vielen Tempoverzögerungen und -beschleunigungen fast manieriert klingender Ausführung interpretierte. — Lebhaftem Interesse begegnen die Kammermusikkonzerte des immer mehr sich vervollkommnenden Karlsruher Streichquartetts, das bis jetzt einen Beethoven- und Mozartabend mit bestem Erfolg absolvierte, desgleichen die künstlerisch reifen Vorträge des Fitzner-Quartetts und die bemerkenswert aufstrebende Vereinigung der Gebrüder Post, die im Verein mit Fritz Volbach neben anderen Werken ein geistreiches f-moll Klavierquintett von Hugo Kaun zur Aufführung brachte. — Künstlerisch sehr erfolgreich waren der Abend des trefflichen „Russischen Trio", sowie die Konzerte der gut eingeführten Pianisten Lamond, Risler und von Bose, der zusammen mit dem Cellomeister Klengel Sonaten von Brahms (e-moll) und Dohnanyi (B-dur) darbot. — Mehr oder minder gut besuchte und erfolgreiche Liederabende gaben Tilly Koenen, Iduna Walter-Choinanus, Erika Wedekind mit Prof. Lutter am Klavier und Leon Rains; ein ausverkauftes Haus erzielte Willy Burmester. — Recht interessant verlief ein Chorkonzert des Bach-Vereins, dessen Programm aus zwei selten gehörten Kantaten von J. S. Bach, „Wo soll ich fliehen hin" und „Du Hirte Israels", sowie mehreren ebenso klangschönen als kunstvollen Sätzen einer Vesper von Mozart sich zusammensetzte und unter Leitung des Hofkirchenmusikdirektors Max Brauer treffliche Wiedergabe erfuhr. Franz Zuneich

KÖLN: In der Musikalischen Gesellschaft hätte das erst kürzlich gebildete Triester Streichquartett recht gut abgeschnitten, wenn es nicht zu dem Haydnschen Quartett in G und dem Andante aus Tschaikowsky's Quartett, die beide ganz prächtig und vor allem ungemein tonschön zu Gehör gebracht wurden, Dvořáks F-dur Quartett gewählt hätte, dem sich die Spieler, vornehmlich auf Grund mangelnder Vorbereitung, keineswegs gewachsen zeigten. — Durch kraftvolle pianistische Individualität fiel Edwin Fischer aus Basel beim Vortrage von Brahms' Konzert B-dur und des Lisztschen „Au bord d'une source" sowie der „Sommernachtstraum"-Paraphrase höchst angenehm auf. — Der Bußtag brachte ein bestgelungenes Konzert im Opernhause. Alfred Cortot aus Paris betätigte sich mit der trefflichen Durchführung des c-moll Konzerts von Saint-Saëns, wie bei César Francks Symphonischen Variationen für Klavier mit Orchester als ein im geistigen wie virtuosen Sinne hochstehender Pianist von echt französischer Grazie, während Angèle Vidron von der hiesigen Oper ihre beträchtliche Kehlkunst für eine Konzertarie Mozarts einsetzte. Als Dirigent des verstärkten städtischen Orchesters bot Otto Lohse mit Bruckners Siebenter Symphonie, mit Wagners „Parsifal"-Vorspiel und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß in hohem Maße fesselnde Gaben. — Im 3. Gürzenichkonzert erzielte die in Erfindung und Ausarbeitung wertvolle Kleistouvertüre von Richard Wetz, vom Komponisten vorgeführt, sehr gute Wirkung. Mit Verdi's Tedeum legte der zur Zeit in bester Verfassung befindliche Gürzenichchor alle Ehre ein, und Fritz Steinbach vermittelte später eine überaus glänzende Wiedergabe von Tschaikowsky's Pathetischer Symphonie. Die Schwestern May und Beatrice Harrison spielten in ihrer braven und gefälligen Art das Brahmssche Konzert für Violine und Violoncell, dann hörte man von der ersteren noch Tschaikowsky's „Souvenirs d'un lieu cher" (Meditation und Scherzo); unter dem rauschenden Beifall kam ich zu der Ansicht, daß diese so artig aussehenden und musizierenden Schwestern sich doch einer galanten Überschätzung ihres Könnens erfreuen. Man vergegenwärtige sich mal das Tatsächliche ihrer Leistungen ins Männliche übersetzt. — Das 4. Gürzenichkonzert, dessen erster Teil Mozart gewidmet war, begann mit einer sehr eindrucksvollen Wiedergabe der Ouvertüre zur „Zauberflöte". Eine überaus prächtige Gabe war die virtuos ausgefeilte Durchführung der Teile a bis e aus der Bläser-Serenade No. 10, B-dur, für die Fritz Steinbachs feinsinnige Auffassung einige sehr aparte und stimmungsvolle Beleuchtungsmomente hatte. Als Solistin war Gertrud Foerstel von der Wiener Hofoper gekommen, um — hat sie denn gar nichts anderes für den Konzertsaal? — eine Arie der Constanze aus der „Entführung" und eine ebensolche der Gräfin aus „Figaros Hochzeit" zu singen. Das machte sie sehr hübsch, aber doch nicht besser, als wir es jahraus jahrein von den einheimischen Kräften in der Oper gewöhnt sind. Einen triumphalen Erfolg errang sich Steinbach später mit der ganz herrlichen Aufführung von Beethovens „Eroica". — In der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikalischen Gesellschaft konnte die amerikanische Pianistin Myrtle Elvyn einen starken Erfolg erringen. Deutsche Lieder würde der Pianistin Konzertgenossin und Landsmännin Louise Mackay auch dann nicht wirkungsvoll singen können, wenn ihre unzulängliche kleine Stimme frischere Färbungen aufwiese. Nach jeder Richtung vollberechtigten großen Erfolg fand wieder Elsie Playfair für die hervorragende Art ihrer Wiedergabe des Brahmsschen Violinkonzerts, der Rêverie von Berlioz u. a. m. Fritz Steinbach erfreute am gleichen Abend durch die allerliebste Vorführung einiger kleiner Orchesterstücke. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die Tendenz, durch öftere Massenveranstaltungen der vereinigten großen Chor- und Orchesterverbände den Musikfesten vorzuarbeiten, setzt sich in sicherlich erfreulicher Weise bei uns durch. Zwei solcher Veranstaltungen folgten einander in kurzem Abstande. Das erstemal führte Max Brode den Stab, um zur Feier der Enthüllung des Cauerschen Schillerdenkmals die Brahmssche „Nänie“ und, mit sehr respektabler Interpretation und schöner Wirkung, besonders der instrumentalen Seite, Beethovens „Neunte“ (mit einem mittelmäßigen Soloquartett) erklingen zu lassen. Am selben Orte, in der großen Festhalle des Tiergartens, fand dann unter Paul Scheinpflugs Leitung und unter der Flagge der Musikalischen Akademie und der Liederfreunde die nächste Massenaufführung statt, die sich mit den freigegebenen Teilen des „Parsifal“, „Wanderers Sturmlied“ von Strauß und dem 13. Psalm des hier infolge langjähriger Verhetzung arg mißkannten Franz Liszt für unser Musikleben durchaus wichtig gestaltete. Die Aufführungen waren recht gut, die Solisten (Dr. Matthäus Römer, Thomas Denys, Paul Knüpfer) ausgezeichnet, und der Erfolg, mit Ausnahme des Sturmliedes, das mir schon vom rein interpretatorischen Standpunkte starke Bedenken einflößte, bedeutend. — Dann ist noch von der verdienstlichen Aufführung der Weberschen „Jubelmesse“ in Es-dur durch Brode mit der Singakademie zu erzählen, von Brahms' F-dur Symphonie im letzten Brodeschen Symphoniekonzert und von verschiedenen Solisten und Soloensembles: ich nenne Conrad Ansorge, die mit kuriosen Raritäten aufwartenden Berliner Kammermusiker, Sergei Rachmaninoff, der bei Brode eigene Werke vortrug, den ehrwürdigen Georg Henschel, Alexander Petschnikoff mit Ella Jonas, die zusammen mit dem Conrad Hausburgschen a cappella-Chor einen Abend füllten, Margarete Preuse-Matzenauer und endlich Meister Johannes Messchaert mit Robert Kahn.

Dr. Lucian Kamieński

LEIPZIG: An dem durch Dvořáks schubertisierendes d-moll Streichquartett anmutend eingeleiteten und durch Mozarts unter meisterlicher Mitwirkung von Oskar Schubert zum Vortrag gebrachtes A-dur Klarinettenquintett verklärend ausgeleiteten 2. „Böhmen“-Abend hat der neue medizinische Ehrendoktor Max Reger mit der Vorführung seines d-moll Klavierquartettes op. 113 der engeren Gemeinde und dem größeren Publikum wieder ein Stück Geschmack und Urteil wegamputieren dürfen, ohne daß gegen seine nachgerade immer zweckloser werdenden kontrapunktisch-chirurgischen Eingriffe von den Fachgelehrten in genügend energischer Weise protestiert worden ist. — Dagegen erwies im 8. Gewandhauskonzert eine von prächtigen Reproduktionen der Schubertschen „Rosamunde“-Ouvertüre und der Brahmsschen F-dur Symphonie umrahmte Wiedervorführung des Regerschen Violinkonzertes op. 101 mit Alexander Schmuller als bewunderungswürdig sicherem Interpreten des Solopartes von neuem, daß der neue Ehrendoktor sich gar wohl auf das Anfertigen von höchst eigenartigen, aus neuentdeckten kräftigenden Essenzen und einschläfernd wirkenden Extrakten gemischten Tontränken versteht. Schade, daß der große Paracelsus redivivus musicus auch seine besten Klangmixturen (erster und zweiter Satz des Violinkonzertes) in allzu großen Dosen zu verabfolgen liebt! — Das 9. Gewandhauskonzert brachte nach stürmischen Ovationen, mit denen Arthur Nikisch für sein nach beängstigenden Unterhandlungen mit Wien nun doch gesichertes Verbleiben in Leipzig gedankt worden war, eine sehr schön gelingende Aufführung von Hector Berlioz' trotz ihrer 70 Jahre immer noch genial-modern erscheinender dramatischen Legende „Fausts Verdammung“, an der solistisch in hervorragender Weise Birgit Engell und Jacques Urlus und auf tüchtige Art Alfred Kase und Willy Lüppertz beteiligt waren. — Kurz zuvor hatte man sich hier am erstmaligen Begegnen mit einem aus jüngster Zeit stammenden großen Chorwerke erfreuen können: dem Mysterium „Totentanz“ von Felix Woyrsch, das als 4. Philharmonisches Konzert durch Richard Hagel, den Philharmonischen Chor, das Winderstein-Orchester und ein gediegenes Solistenensemble (Frl. Bartsch, Frau Hagel-Ritter und die Herren Henke, Lüppertz und Klinghammer) durchaus anerkennungswürdig zur Aufführung gebracht wurde. Von der bilderreichen, dramatisch gehaltenen, vornehm erfundenen, großkünstlerisch ausgestatteten und farbensatt instrumentierten Schöpfung ging eine starke Wirkung aus, und mit den Ausführenden hatte sich auch der aus Altona hergekommene Komponist vieler sehr lebhaften Bedankung zu erfreuen. — Im 3. Konzert der Musikalischen Gesellschaft reihten Dr. Göhler und das Winderstein-Orchester, denen sich für das Lisztsche Werk Ella Raffelson als technisch wohlgebildete und gut musikalisch beanlagte debütierende Pianistin zugesellte, die großen Farbenmeister Debussy (Erstaufführung der „Iberia“ benannten drei sezessionistischen „Images pour Orchestre“), Liszt (A-dur Klavierkonzert) und Berlioz („Symphonie Fantastique“) aneinander, wobei denn auffallen mußte, daß, gegenüber dem großen Finden eines Berlioz und dem reichen Gestalten eines Liszt, den eigentlichen Inhalt der koloristisch am üppigsten ausgeführten Debussy'schen Klangbilderserien kinematographenartig-wirklichkeitsgetreue Nachbildungen der aus spanischen Gassen und Gärten harmonisch und disharmonisch aufschwellenden Klänge, Melismen und Geräusche ausmachen. — Eine schön-ernsthafte Kunsttat vollführte in löblicher Weise das Frankfurter Rebner-Quartett mit der Vorführung aller drei Streichquartette von Brahms an einem Abend, und Fritz von Bose erwarb sich und seinen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Partnern in der 2. Volkstümlichen Trio-Matinee vielen Dank mit der feinabgetönten Vorführung von Beethovens G-dur Trio, F-dur Romanze und Es-dur Trio. — Gustav Wohlgemuth und der Leipziger Männerchor brachten in einem Uraufführungskonzert ausschließlich Kompositionen einheimischer Tonsetzer zu Gehör, von denen am meisten die a cappella-Gesänge „Im Schweigen der Nacht“ von Hans Sitt und „Jägerlied“ von Sigfrid Karg-Elert angesprochen haben sollen. — Ein vom Komponisten unter dankenswerter Beihilfe von Alma Brunotte und Robert Spörry veranstalteter Richard Wetz-Liederabend hat den Autor der „Kleist“-Ouvertüre neuerdings als wohlbeanlagten, in manchen Gesängen bereits eigenartig interessierenden Liederkomponisten in Erinnerung gebracht. — „Bunte Bühnen“kunst im besten Sinne des Wortes, wie sie an einem vom „Frauenklub Leipzig 1906“ unter künstlerischer Leitung des Komponistendirigenten Waldemar von Baußnern, des Malers E. A. Schmidt und der Rezitatorin Lucy Lindner-Orban und unter Mitwirkung von 200 Damen und Herren der Gesellschaft sinnig veranstalteten Festabende „Kultur und Tanz“ erstrebt und mit den „Wiesendahl“-Tänzen der Damen Alexandra und Lucie Hubert und Hilde Hartmann auch erwirkt worden ist, haben mit ihren als „Moderne Kammerkunst“ angekündigten penetranten Liedervorträgen und Rezitationen Marya Delvard und Marc Henry und mit einem neuerlichen Lieder- und Duetten-Abend Lisa und Sven Scholander dem erfreuten Publikum dargeboten. — Groß war wiederum die Zahl der Klavierspielenden, und den beiden sich als Dirigent und als Pianist geschickt und ziemlich erfolgreich an einem Liszt-Abend („Tasso“, A-dur Konzert, „Orpheus“ und „Ungarische Phantasie“) erprobenden ehemaligen Reisenauer-Schülern Hanns Avril und Anatol von Roessel und dem schön herangereiften Georg Zscherneck, der als wirksame Novität Wilhelm Bergers Introduktion und Fuge op. 42 in g-moll vorführte, standen als Vertreterinnen der Klavierspielkunst die reif-rassige Alice Ripper, die feinbeanlagte, diesmal etwas nachlässig spielende Helena von Lopuska, die noch etwas jugendwilde Anna Balser-Fyshe und die bereits abgeklärtere, herzhaft und schön gestaltende Suzanne Godenne gegenüber. – Dem sehr begabten, ziemlich konzertreifen Violoncellisten Fritz Lange-Frohberg folgte der entschieden talentierte, aber noch nicht ganz abgeschliffene und dazu arg nervöse Violinist Jascha Sussmann, und nach diesem erregte einiges Aufsehen der imponierende amerikanische Geiger Albert Spalding. — An Gesang gab es diesmal, abgesehen davon, daß die immer noch durch ihre Gesangskunst sieghafte Sigrid Arnoldson im Theater als Manon gastierte und entzückte, nur weniges: einen interessierenden Liederabend des in der Höhe bereits etwas stimmmüden, aber fesselnd vortragenden Bassisten Léon Rains, ein verheißungsvolles Debüt der nur noch einiger Korrektur ihrer Stimmbehandlung bedürftigen Liedersängerin Maria Clemm und gesangstechnisch ungenügende Versuche der mit hohem Sopran begabten Reine Drohitsch.

Arthur Smolian

MAGDEBURG: Das letzte „Harmonie“konzert wurde von der Dessauer Hofkapelle unter der feinfühligen und elastischen Leitung Franz Mikoreys ausgeführt. Dirigent und Kapelle boten in einer prächtigen Geschlossenheit des Ausdrucks und im sichersten Stilgefühl die Jupitersymphonie, den geistvollen Orchesterscherz von Saint-Saëns „Das Spinnrad der Omphale“ und die „Don Juan“-Tondichtung von Strauß. An Stelle des erkrankten Senius sang der Berliner Baritonist von Raatz-Brockmann Balladen und Lieder. — Im letzten Konzerte des Kaufmännischen Vereins erblühte dem Musikdirektor Krug-Waldsee mit dem städtischen Orchester ein großer Erfolg durch die Wiedergabe der h-moll Symphonie Tschaikowsky's. Die Leistungen des Berliner Konzert-Quartetts, das einen Liederkreis von A. Krug und Brahms bot, waren nicht geeignet, der Vereinigung besondere Sympathie zu verschaffen. — Im letzten Stadttheaterkonzert der Städtischen Kapelle holte sich Elisabeth Bokemeyer mit dem Klavierkonzerte Griegs stärksten Beifall. — Im Tonkünstlerverein erzielte Pfitzners Klavierquintett nur einen Achtungserfolg.

Max Hasse

MAINZ: Mit der Wahl Albert Gorters aus Straßburg zum städtischen Kapellmeister an Stelle von Emil Steinbach scheint die Stadtverwaltung einen glücklichen Griff getan zu haben. Obwohl Herr Gorter nicht genau in die Fußtapfen seines Vorgängers tritt, wird er sich doch bald die Achtung des wirklich kunstverständigen Publikums zu erwerben wissen. Bis jetzt fanden unter seiner Leitung drei Symphoniekonzerte statt, von denen das letzte als Neuheit die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ von Berlioz brachte. Die Wiedergabe dieses Werkes, sowie die der darauffolgenden Siebenten Symphonie von Bruckner war recht gut, nur hätte dieses gewaltige, wie Orgelton und Glockenklang einherschreitende Werk nicht gerade den Schluß des ohnehin langen Programmes bilden sollen. — Der Dirigent der Liedertafel, Otto Naumann, hat es sich angelegen sein lassen, eine Peter Cornelius' würdige Aufführung des „Barbier von Bagdad“ zustande zu bringen, und erzielte damit einen starken, wohlverdienten Erfolg.

Richard Buchholz

MANNHEIM: Die 3. Akademie brachte als Schumann-Feier eine sehr gute Aufführung des „Manfred“; die Wirkung im Konzertsaale blieb weit hinter der auf der Bühne zurück, obwohl Arthur Bodanzky die Musik und Ferdinand Gregori die Dichtung hervorragend darboten. Einen ungewöhnlichen Erfolg errang Bodanzky durch eine großzügige und feinsinnig ausgearbeitete Aufführung der Es-dur Messe von Schubert im Musikverein. — Felix Lederer dirigierte ein Volkskonzert, in dem nur Wagnerwerke auf dem Programme standen, so ausgezeichnet, daß sich der Beifall zu einem förmlichen Jubel verdichtete. — Im Philharmonischen Verein, der seit Gaulés Tod der Leitung Raimund Schmidpeters untersteht, ließen sich Marie Luise Debogis, Josef Lhévinne, Lula Mysz-Gmeiner und die Londoner Geigerin May Harrison hören. Das Vereinsorchester legte mit der Begleitung sowie mit Schuberts Symphonie No. 6 und einer Ballet-Suite von Grétry Ehre ein. — Aus der Hochflut der Männerchor-Konzerte ragte der Lehrergesang-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

verein hervor, der erstmals die Chorballade „Schiedung“ von Wilhelm Gößler sang, die sich als eine sehr schätzbare Bereicherung der modernen Chorliteratur erwies. — Gute und beste Kammermusik boten das Post-Quartett, das Quartett Schuster (unter der ausgezeichneten Mitwirkung der Pianistin Sofie Sack) und die „Brüsseler“. — Einen interessanten und künstlerisch erfolgreichen Liederabend gab Theodor Streicher mit Paul Schmedes; auch Friedrich Häckel von hier ließ durch Joachim Kromer und Frau Arlo-Schlesinger eine Serie neuer Lieder aus der Taufe heben.

K. Eschmann

NÜRNBERG: Zwei Ereignisse in der bisherigen Konzertsaison dürften auch für weitere Kreise von Interesse sein: erstens die Uraufführung einer Symphonie (d-moll) von unserem einheimischen Theaterkapellmeister Bernhard Tittel. Zwar nicht immer frei von Operneinflüssen, dafür aber ohne ermüdende Längen und in glattem, ruhigem Fluß fortschreitend, fesselt das Werk durch seinen klaren, formalen Aufbau, durch gefällige thematische Erfindung und durch souveräne Beherrschung der Instrumentationstechnik; in letzterer Hinsicht ist besonders das Scherzo, das in seiner Rhythmik etwas an das Schmiedemotiv der Nibelungen gemahnt, als ein wahres Kabinettstücklein zu bezeichnen. Das andere Ereignis ist die Aufführung der „Deutschen Messe“ von Taubmann, die (sie wurde in dieser Zeitschrift schon gelegentlich ihrer Uraufführung in Berlin besprochen) im Verein für klassischen Chorgesang unter Hans Dorners Leitung und unter Mitwirkung des Neuen Stuttgarter Vokalquartetts (Olga Band-Agloda, Meta Diestel, Karl Erb, Hermann Weil) glänzend verlief und von Publikum und Kritik gleich begeistert aufgenommen wurde. — Bei den übrigen regelmäßigen und außergewöhnlichen Veranstaltungen überwog vorläufig das vokale Element. Im 1. Konzert des Philharmonischen Vereins, in dem Wilhelm Bruch die Symphonie „Aus der Neuen Welt“ von Dvořák dirigierte, sang Karl Burrian Kompositionen von Smetana, Weingartner und Mahler, im 2., in dem u. a. die Haydn-Variationen von Brahms recht eindruckslos gespielt wurden, Mientje Lauprecht-van Lammen mit vielem Beifall die Arie aus „Der Widerspenstigen Zähmung“ und Wolfsche Lieder. Ebenso erzielte im Privatmusikverein Ilona Durigo, von Leon Rosenheck prachtvoll begleitet, besonders durch ihren tief verinnerlichten Vortrag von Liedern Schumanns, Brahms' und Wolfs einen starken Erfolg. — Karl Hirsch veranstaltete mit seinem verstärkten Privat-Chor einen Brahms-Abend unter solistischer Mitwirkung der Sopranistin Ida Kuhl-Dahlmann (Köln); auch in einem Schumann-Konzert des Lehrergesangvereins unter dem gleichen Dirigenten fand diese Künstlerin, sowie die Pianistin Germaine Schnitzer (Wien) warme Anerkennung. — Wundervolle a cappella-Chöre, teils alter Meister, teils von Brahms, hörten wir wieder im Chorverein unter der Direktion R. Manschedels; sie waren mit das Beste, was es in der bisherigen Saison gab. — Ein vom Liederkranz gegebenes „Parsifal“-Konzert, das die Schlußszenen des 1. und 3. Aktes brachte, verschaffte dem Dirigenten Lothar Kraus einen verdienten Achtungserfolg, und der Liederabend Tilly Koenens löste ebensoviel warmen, herzlichen Beifall aus, wie der Beethoven-Abend Frederic Lamond's Andacht und Begeisterung. — Bruckners Neunte Symphonie, von Wilhelm Bruch in einem Volkskonzert aufgeführt, mußte auf vielfachen Wunsch wiederholt werden.

Dr. Steinhardt

SALISBURY (Rhodesia): Auf ihrem Triumphzug durch Südafrika haben die Violinistin Marie Hall und die Pianistin Lonie Basche Salisbury, die jüngste Minenstadt Südafrikas, besucht und einen außerordentlichen künstlerischen und finanziellen Erfolg erzielt. Miß Hall spielt mit außerordentlicher Virtuosität, wenn auch ihr Vortrag zuweilen an Tiefe der Empfindung manches zu wünschen übrig läßt. Miß Basche hat volles Anrecht, sich in die errungenen Lorbeeren zu teilen. Niemals haben wir in Südafrika eine Klavierspielerin gehört, die Chopin mit solchem Ausdruck und solcher Empfindung spielt.

J. Seelig

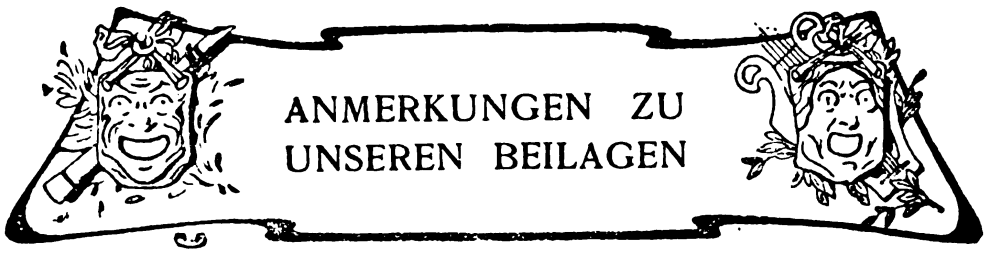
WIEN: Eine große Reihe von Künstlern, die das Recht zu singen haben, weil ihnen wirklich Gesang gegeben ist, hat jetzt Herz und Sinn erfreut: Franz Steiner, der vor allen anderen dem Ideal Messchaert am nächsten kommt, echt, empfindungsvoll, vornehm in der Behandlung seiner Mittel, vollendet, wo er nicht Leidenschaft und Tumult, sondern stille Schwermut und bange Sehnsucht auszudrücken hat; Frau Cahier, die Meisterin edlen Liedgesanges, aufs feinste durchbildend, alle Empfindungssphären, die zwischen den Grenzen des stürmisch Grellen und turbulenter Heiterkeit liegen, aufs schönste gestaltend, auch sie von melancholischen Dämmerstimmungen am heimatlichsten berührt, niemals den Violaklang ihres farbenreichen Alts forcierend oder mißbrauchend und von wirklichem Jubel umrauscht, der nach neuen Liedern des jungen begabten Friedrich Mayer — der sie übrigens vortrefflich begleitet hat — besonders laut war; Franz Naval, freilich schon stark gealtert, auch stimmlich, aber dafür weniger säuselnd und süßlich als früher; Elena Gerhardt, fein und geistvoll wie immer, Agnes Bricht-Pyllemann, traulich und liebenswert wie immer; Frida Hempel endlich, zum erstenmal in Wien, durch ihre unerhört sichere, unfehlbar bravouröse Koloratur blendend, durch ihre umfangreiche, helle, in ihrer Kühle fast instrumental wirkende Stimme ansprechend, durch die musikalische Teilnahmlosigkeit des Vortrags befremdend. Eine Flöte, die aus Versehen an die Stelle einer Menschenkehle gelangt ist: so silberrein, so zierlich geläufig in lustigen Sprüngen und Trillern — und so seelenlos. Was freilich bloß für den Konzertsaal gelten mag: es ist immer mißlich für dramatische Sängerinnen — auch die Destinn hat es jüngst gefühlt —, die Bühne mit dem Podium zu vertauschen. Ein Schwan auf festem Lande. — Dann einige, mit denen es umgekehrt steht: die den Gesang ihres Instruments dem der Menschenstimme nahebringen. Pablo Casals allen voran im Hofstaat der Sancta Cäcilia, dessen Celloton das Unmateriellste, Sphärischeste ist, das man sich vorstellen mag, süß und unirdisch und doch voll sinnlicher und seelischer Fülle; eine Technik souveränster Art, für die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

es keine Schwierigkeiten mehr gibt, und im Dienst einer prachtvollen Musikalität, die alles lebendig macht, was sie berührt, die das scheinbar Formale zu blühendem Tönen bringt. Man hat Bach niemals so spielen gehört; hat aber überhaupt keines der Werke, die er vorgetragen hat, so spielen gehört: er ist einzig in der Macht seiner Begabung, der Überlegenheit seines Könnens und der künstlerischen Strenge seines Geschmacks, dem auch die geringste Konzession an das Gewöhnliche verächtlich ist. Wobei es nur zu verwundern bleibt, daß er trotz solcher Strenge von derart begeisterten brausenden Triumphen emporgetragen wird. Es gibt doch eine Meisterschaft, die unwiderstehlich ist und selbst die Oberflächlichen bezwingt. Casals ist ein solcher Meister. — Der Gesang des Flügels ist vielleicht am vollsten und zartesten, wenn Artur Schnabel am Klavier sitzt; Emil Sauer, immer reifer und immer lauterer geworden, vermag dem harten Material der Tasten ähnlichen Wohllaut zu entlocken; Ernst von Dohnanyi erfrischt immer aufs neue durch seine gerade, unverbildete Musikbegabung und betrübt immer wieder durch die sorglose Nonchalance, mit der er vieles fallen läßt, um freilich gleich darauf wieder durch herzhaftes Zugreifen in sprudelnder Tonfreude zu entzücken; Rosenthal und Godowsky verhexen immer noch ihr Auditorium, Lamond erobert durch seinen Ernst, wenn er auch oft durch herbe Trockenheit den Hörer vom Werk distanziert. Unter den jungen Künstlern haben Else Burger und Cornelius Czerniawski durch siegreiches inneres Feuer und durch starke Beseelung des Materiellen sehr gewirkt: schöne Verheißungen für andächtig festliche Kunststunden, die von beiden noch beschert werden dürften. — Für Wien neu war Fritz Steinbach als Brahms-Dirigent; energisch eingedrungen in die Welt des Meisters, die er vor allem aus dem Rhythmus heraus gestaltet, straff, kühn, in scharfprofilierten Gruppen und zwingenden Steigerungen. Manchmal wohl zu sehr demonstrativ: als wollte er erst beweisen, wie gut Brahms instrumentiert und wie effektvoll diese Werke — die Haydn-Variationen und die c-moll Symphonie — doch sind. Aber weniger wäre mehr gewesen: weniger Rubato, weniger „schmissige" Kantilene, weniger verblüffende Momentwirkungen durch forcierte Bläsermassen mit aufgestelltem Schalltrichter. Wodurch etwas „Reißerisches" hineinkommt, etwas, was nicht im Einklang mit dem ganzen Stil dieser männlich spröden, auch in ihrer höchsten Wucht noch wie in unwilliger Scham zurückhaltenden Musik steht — wenn es auch wirklich effektvoll wirkt. Aber eigentlich „Brahmsisch" ist es wohl kaum. Adolf Busch, ein junger Geiger, hat mit Steinbach das Geigenkonzert des Meisters vollendet gespielt. Wirklich „Brahmsisch", voll Innerlichkeit und jener kraftvollen Melancholie, die dem Wesen des Tondichters entspricht, an dessen Jugendbild der junge Künstler übrigens äußerlich erinnert. — Noch ein interessanter Gast: Claude Debussy, der allerdings zumeist ältere Werke und nur wenig von seinen neuen Verwegenheiten vorgeführt hat: den schönen, an Böcklin und Puvis de Chavanne mahnenden „Après-midi d'un faune", die reizend graziöse, geistreich kokette kleine Suite und von neueren Schöpfungen die symphonische Dichtung „Iberia", die die stärkste Qualität Debussy's überzeugend klar macht: seine Kraft der musikalischen Landschaftsmalerei. Gegen die Lisztschen Historienbilder der „Hunnenschlacht" oder des „Mazeppa" gehalten, wirkt diese Musik wie ein Bild von Whistler neben einem von Delacroix. Lauter subtile Farbenmischungen, flimmernd, glitzernd, anschaulich und doch symbolisch dabei: man meint diese spanischen Nächte zu sehen, ihre seltsamen Stimmen zu hören und ihren Duft zu atmen, während man diesen merkwürdigen, aus kleinen Melodieen impressionistisch gewobenen Tönen lauscht: stille Gassen, in die der Lärm ferner Schenken hineinhallt, flatternde Nachtvögel, seltsame schwirrende Rufe, zwischen Blumen taumelnde dunkle Falter... Kein Zweifel, daß eine starke suggestive Kraft in diesen Klängen, in ihrer exotischen Harmonik, ihren Ganztonmotiven liegt und daß es nicht angeht, Rossini's apokryphes Wort auf Berlioz darauf anzuwenden, „Que ce soit fort beau, quoique ce ne soit pas de musique". Es ist Musik, — niemals bloße Illustration, immer eine Totalität der Stimmung bei aller Detailmalerei. Aber es ist eine andere, als die architektonische der großen Meister, der Bach und Beethoven. Es ist eher eine malerische. Und es ist nur die Frage, ob das Wesen (nicht die Werke, über deren Abstand man sich klar sein wird) der einen oder der anderen dem Geist der Musik näher ist. Richard Specht

WIESBADEN: Im Kurhaus kam unter Afferni's Leitung eine interessante Novität: die „Sinfonie Néoclassique" von E. d'Harcourt aus Paris zu Gehör. Der Komponist vereinigt in seiner wohlklingenden Musik sehr glücklich die kecke Rhythmik und Beweglichkeit französischen Wesens mit dem Ernst und der Würde deutschen Geistes. Die vier Sätze, die in streng symphonischen Formen gehalten sind, entnehmen ihre Thematik zumeist einem gemeinsamen Grundthema, das kräftig angelegt und vielgestaltig ausgebeutet ist; dazu: ein brillantes Orchesterkolorit mit allerlei modernsten Effekten. Die Symphonie, die namentlich im Scherzo lebhaft ansprach, brachte dem anwesenden Autor ehrende Ovationen. — Georg Schnéevoigt, ein stark auf äußerliche Wirkungen hinarbeitender Gastdirigent, machte uns dankenswerter Weise mit Sibelius' „Schwan von Tuonela" bekannt. — Großen Erfolg hatte wieder der Tenorist Paul Schmedes mit seinem Liederabend: neue Gesänge von Theodor Streicher erschienen allerdings etwas forciert „neu" und wenig gesangreich. Otto Dorn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Auguste Rodin, der größte französische Plastiker unserer Tage, hat im Sommer 1909 zwei Büsten Gustav Mahlers geschaffen, die eine in der Ruhe, die andere nach dem bewegten Körper des eminenten Künstlers. Nach mancherlei Bemühungen gelang es Herrn Dr. Paul Stefan, dem Mahler-Biographen, die eine der beiden Büsten in photographischer Nachbildung von seinem Schöpfer selbst zu erhalten und sie seinem Buch „Gustav Mahler, ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen“ (R. Piper & Co. München) voranzusetzen. Diese Vorlage benutzten wir. Die ganze Kraft unvergleichlicher seelischer Charakteristik strömt aus Rodin's Bildwerk uns entgegen.

Auf absolute Porträtähnlichkeit verzichtet auch die Max Reger-Büste von Theodor von Gosen, deren Wert gleichfalls im charakteristischen Merkmal liegt; der Realismus in der saloppen Haltung des Dargestellten mag zu weit gehen, der wehmütige Zug im Antlitz vielleicht nicht ganz treffend sein, und dennoch ist die Skulptur voll der trefflichsten Einzelheiten.

In vielen Zügen ähnelt beiden Plastiken die Jean Sibelius-Büste von Jean van Munsterhjelm; auch hier liegt auf der Haltung deutlichste Betonung. Als individuellster Zug ist wohl das scharfblickende Auge anzusehen, das nicht grübelnd oder traumhaft verloren, sondern eher die Absicht einer selbstkritischen Beobachtung verrät; es gibt dem feinen Bildwerk eine höchst wertvolle Eigennote. (Diese Büste ist übrigens in Vervielfältigung durch den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.)

Von den beiden nächsten Bildwerken Hugo Cauers ist das der Lilli Lehmann das wirksamere, die Ludwig Wüllner-Büste die gediegenere. Ist hier eine Deutung erreicht für die spezielle Wesenheit dieses außerordentlichen Vortragskünstlers, so legt der Bildhauer bei der Lehmann-Büste allen Nachdruck auf die Wirkung einer schönen und eleganten Figürlichkeit. Sein Werk vermittelt nicht nur höchste Ähnlichkeitszüge, sondern gibt auch der dargestellten Künstlerin jene imponierende Geste, die jeder kennt, der die Sängerin gehört oder gesehen hat: ein treues Abbild höchster Lebendigkeit.

Die Wagner-Büste von Ludwig Jahn zeigt den Meister auf dem Gipfel des von ihm Erreichten, worauf die Inschrift hinweist. Bei aller Vermeidung besonders charakteristischer Einzelheiten und Hervorkehrung bestimmender Merkmale gelangte der Bildhauer, obwohl er scheinbar andere Pfade wandelt, doch zu einem ähnlichen Resultat, wie es Max Klingers Wagner-Büste aufweist. (Diese haben wir im 1. Heft des laufenden Jahrgangs veröffentlicht.) Das sprühende Auge, die bewußt sichere Haltung und eine feinfühlige Empfindung sind die Vorzüge dieses Bildwerks, das unter den Wagner-Büsten heutigen Tages zu den vortrefflichsten gezählt werden muß.

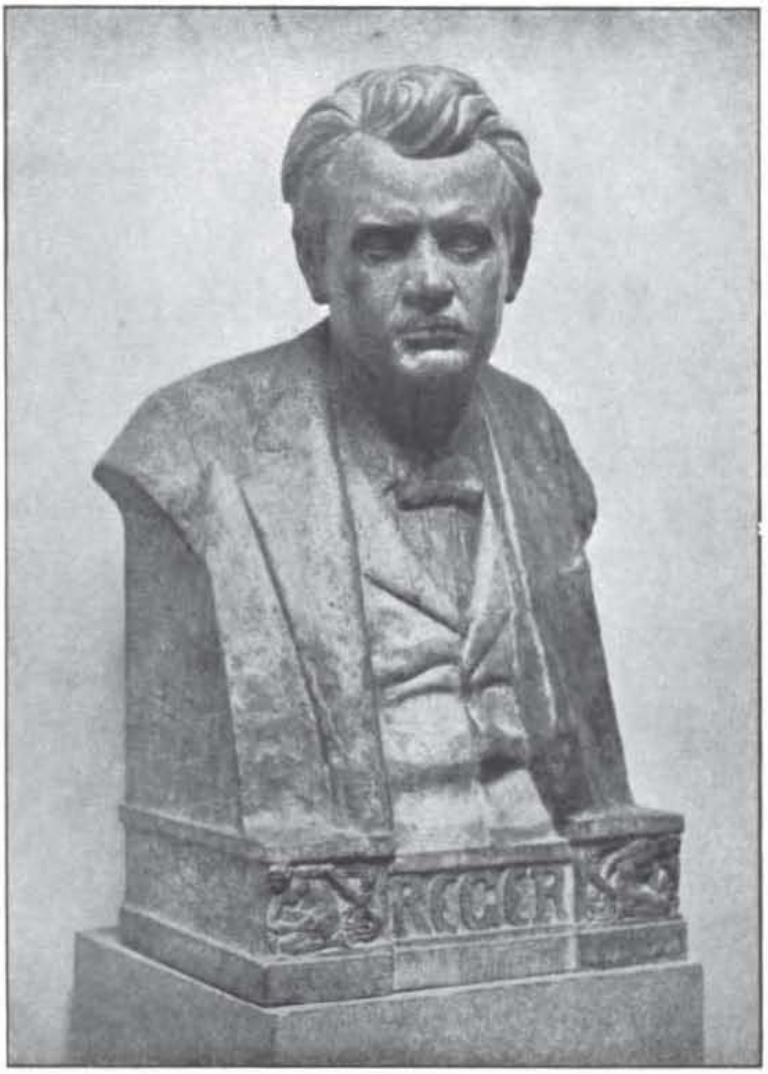
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MAX REGER
Büste von Theodor von Gosen

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 7

JEAN SIBELIUS
Büste von Jean van Munsterhjelm

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



LILLI LEHMANN
Büste von Hugo Cauer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





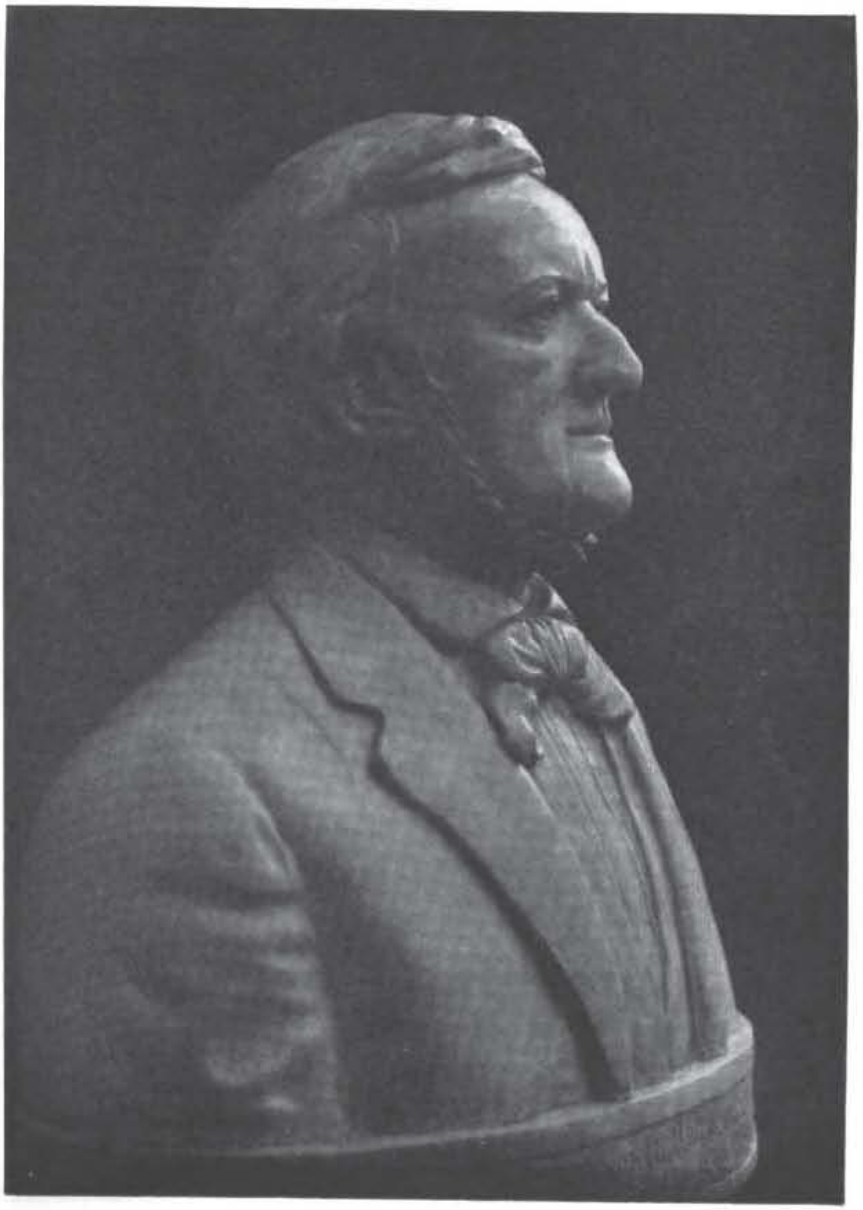
X. 7

LUDWIG WÜLLNER
Büste von Hugo Cauer

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 7

RICHARD WAGNER
Büste von Ludwig Jahn

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Man muß ein sehr hartes Herz haben, wenn man die menschliche Gesellschaft des Trostes und Beistandes berauben will, den sie aus Poesie und Kunst wider die mannigfachen Bitterkeiten des Lebens schöpfen kann.

Friedrich der Große

X. JAHR 1910/1911 HEFT 8

Zweites Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Albert Mayer-Reinach
Friedrich der Große und das Berliner Opernhaus

Gustav Brecher
Über eine neue „Don Juan"-Übersetzung und die Übersetzung von Opern im allgemeinen. II.

Dr. Ernst Rychnovsky
Angelo Neumann †

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Namen- und Sachregister zum 37. Band der MUSIK

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

FRIEDRICH DER GROSSE UND DAS BERLINER OPERNHAUS

von Dr. Albert Mayer Reinach-Kiel

J'espère de vous revoir bientôt dans un pays hérétique où l'opéra même peut servir à réformer les mœurs et à détruire les superstitions.
Friedrich II. an Algarotti

Das Schicksal des altehrwürdigen Berliner Opernhauses hält seit geraumer Zeit das Interesse weiter Kreise wach. Sechs Jahre etwa sind es her, daß der auftauchende Plan, den alten Bau niederzureißen und an seiner Stelle ein neues Prunkgebäude zu erstellen, die Gemüter zu erhitzen begann. Seit dieser Zeit hat die öffentliche Anteilnahme an dem Schicksal des Hauses nicht aufgehört; um so begreiflicher ist es, wenn die Nachrichten über die letzte Wendung der Angelegenheit, die sein Verbleiben im Stadtbilde Berlins feststellten, allseitig lebhaft erfreuten. Viele hätten ungern die Stätte verschwinden sehen, an die sie Erinnerungen aus früheren Tagen banden; die meisten aber würden das Verschwinden des Hauses deswegen bedauert haben, weil es ihnen wert geworden war als ein Andenken an den großen Preußenkönig, dessen Standbild ja in nächster Nähe von Rauchs Hand für alle Zeiten hingestellt ist. Das Opernhaus ist das Lieblingswerk Friedrichs des Großen gewesen; nach seinen Ideen ward es erstellt, nach seinen Plänen — wahrscheinlich — in seiner inneren und äußeren Gestalt aufgebaut und in gleicher Weise nach dem Brand 1843 wieder errichtet. Nicht zu viele wissen davon: die nachfolgenden Zeilen sollen versuchen, die Kunde davon in weitere Kreise zu bringen.

Ein Fürst, der ein Opernhaus errichten läßt, muß sich entweder für die darin gepflegte Kunst aus eigener Kenntnis interessieren, oder er folgt einem Zug der Zeit. Der letztere Fall wäre ja möglich, aber er kommt hier nicht in Betracht. Wenn den Kennern der Verhältnisse Friedrichs Bau so lieb geworden ist, so hängt das damit zusammen, daß sie wissen, wie für den musikliebenden König die Errichtung dieses Hauses eine innerlich begründete Notwendigkeit gewesen ist. Denn Friedrich war nicht nur einer der größten Herrscher, die je auf einem Thron saßen, sondern er war auch ein ausgezeichneter Musiker. Das muß zu Anfang einer Ausführung, die sich mit Friedrich II. und dem Opernhaus be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schäftigt, klar und deutlich gesagt werden. Denn das wissen auch nur wenige. Man kennt zwar durch das Menzelsche Bild den königlichen Flötenspieler, aber man betrachtet ihn doch meist noch als Dilettanten gewöhnlichster Art. Das ist unrichtig. Friedrich war kein Musiker, der in die Reihe der Großen seiner Zeit gestellt werden darf, weder als Schaffender noch als Reproduzierender. Aber er konnte doch soviel, daß er sich über das, was wir selbst gute Dilettanten nennen, hoch erhob. Ernsteren Kompositionsunterricht, als ihn der in Rheinsberg residierende Kronprinz durch Graun erhielt, konnte kein Musiker damaliger Zeit erlangen und betreiben, und seine Kompositionsfähigkeit repräsentiert sich in seinen seit geraumer Zeit im Druck vorliegenden Flöten-Sonaten und Konzerten sowie einigen anderen ungedruckten Werken als recht respektabel Unter den Sonaten z. B. sind einige, die noch heute bei guter Aufführung — namentlich in den langsamen Sätzen — starke Wirkung hervorbringen. Auch über sein Können als ausübender Flötenkünstler müssen wir hoch denken, selbst wenn wir durchaus nicht in die Superlative damaliger, vielleicht durch höfische Rücksichten besonders günstig gefärbter Berichte einstimmen wollen. Das hämische Urteil Reichardts, das Friedrich einen „königlichen Musiker" nennt, ist ja längst durch Spitta (Vorwort der Musikalischen Werke Friedrichs des Großen, 1889) widerlegt.

Wenn also ein König von nicht gewöhnlichem musikalischen Verstehen und Können an die Errichtung eines Opernhauses ging, mußte daraus etwas Gutes werden. Um so mehr als dieser König die Absicht hatte, eine andere Opern-Pflegestätte möglichst zu übertrumpfen und seine Oper zur führenden in deutschen Landen zu machen. Der Dresdener Oper, die ihm die ersten großen Eindrücke seines Lebens vermittelt hatte, sollte in Berlin ein gleiches, wenn möglich noch größeres Operntheater gegenübergestellt werden. Das bringt uns auf die Frage: Woher stammt Friedrichs Vorliebe für die Opernkunst?

Friedrich Wilhelm I., der große Sparer auf dem preußischen Thron, hatte für derartige Liebhabereien nichts übrig. In Berlin konnte der Kronprinz also diesen Kunstzweig nicht kennen lernen. Das geschah in Dresden, das Friedrich 1728 kennen lernte, als sein Vater aus politischen Gründen den sächsischen Kurfürsten besuchte. Dresden besaß schon seit 1717 eine glänzende italienische Oper, die bereits 1719 ihre dauernde Stätte in einem am gleichen Platze des heutigen stehenden Prunkbaue gefunden hatte. Welchen Eindruck die für Deutschland bis dahin unbekannte italienische Kunst auf die Gemüter machte, wissen wir aus vielen Zeugnissen. Graun, der spätere Berliner Kapellmeister, der in Dresden als junger Musikschüler die Lotti'sche Oper „Teofane" hörte, soll solchen Eindruck von ihr empfangen haben, daß er nicht ruhte, bis er sie sich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach mehrmaligem Anhören frei aus dem Gedächtnis aufgeschrieben hatte. Der Siegeszug der italienischen Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland wird erklärlich, wenn wir uns ins Gedächtnis rufen, daß für eine deutsch-nationale Oper damals noch kein Boden vorhanden war; die kurze Hamburger Periode mit ihrem baldigen Niedergang beweist das deutlich. Auf den deutschen, in puritanischer Strenge erzogenen Kronprinzen machte nun der glänzende Dresdener Hof und vor allem das dortige Opernhaus mit seinen prächtigen Aufführungen ganz naturgemäß einen weithin nachwirkenden Eindruck. Die Idee, später in Berlin eine ebenso prächtige Pflegestätte der Musik zu schaffen, setzte sich bei jenem Dresdener Besuch für immer fest. Hierzu kommt noch die Bekanntschaft mit der Braunschweiger Oper, wohin den 20jährigen Prinzen seine Vermählung mit einer dortigen Prinzessin im Jahre 1733 führte, und wo Friedrich auch den Mann kennen lernte, der bald sein Lehrmeister und führender Kapellmeister werden sollte: Karl Heinrich Graun, von dem wir oben schon sprachen. Der ausgezeichnete Künstler, der seit 1725 als Kapellmeister und Opernkomponist in Braunschweig wirkte, verfertigte zu Friedrichs Hochzeit eine italienische Oper „Lo specchio della fedeltà“ (Der Spiegel der Treue), die er selbst bei den Festlichkeiten leitete. Diese Aufführung ward für das Schicksal der späteren Berliner Oper und deren Richtung entscheidend: Friedrich übernahm bald darauf Graun in seine Dienste, und dieser, der zunächst in des Kronprinzen Schloß Rheinsberg als Leiter der prinzlichen Instrumentalkapelle und Lehrer des Schloßherrn weilte, ward bei der Thronbesteigung Friedrichs im Jahre 1740 sogleich zum Kapellmeister der nun zu errichtenden Berliner Oper ernannt.

Es galt nun zunächst, für das Gebäude einen geeigneten Platz zu finden. Das war deshalb nicht leicht, weil der junge König das Haus in der Nähe des Schlosses haben wollte. Daß Friedrich lange mit der Bestimmung des Platzes schwankte, beweist eine Notiz der Berlinischen privilegierten Zeitung vom 18. November 1740, worin die Rede ist, „zwischen der langen Brücke und der breiten Straße [das wäre also in nächster Nähe des Schlosses gewesen] ein ansehnliches Gebäude aufzuführen, wovon die unterste Etage zu einer Schloß-Wacht und die oberste Etage zu theatralischen Spielen eingerichtet werden soll“. Danach war also der erste Plan wesentlich von dem späteren verschieden. Schließlich wurde der heutige Platz gewählt, aber da ergab sich die Schwierigkeit, den alten Festungsgraben, der sich an der Stelle des heutigen Gebäudes befand, zurückzuverlegen. Das wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1741 bewerkstelligt. Am 22. Juli 1741 meldete das gleiche Blatt: „Am zuerstberegten Tage (das ist 20. Juli) ist allhier mit der Arbeit zu einem großen und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ansehnlichen Opern-Hause der Anfang gemacht. Es wird dieses Gebäude auf der Dorotheen-Stadt, und zwar zwischen dem markgräflichen Palais und dem neuen Kanal, zu stehen kommen." Es muß hier bemerkt werden, daß zu Friedrichs Zeit der also regulierte Festungsgraben am Opernhaus in der Richtung der Französischenstraße zur Dorotheenstraße herlief und erst später zugeschüttet wurde. Die Singakademie z. B. steht auf dem Terrain des ehemaligen Grabens.

Nun war es aber ganz klar, daß selbst bei beschleunigter Arbeit an die Fertigstellung des Gebäudes vor ein bis zwei Jahren nicht gedacht werden konnte. So errichtete man einstweilen ein provisorisches Theater im Schloß, um Opernaufführungen daselbst veranstalten zu können, und hier ging denn auch die erste Berliner Oper, „Rodelinda" von Graun, in Szene. Graun war Mitte 1740 nach Italien gereist, um dort Künstler für die Berliner Oper zu engagieren. Als er im Sommer 1741 mit einer auserlesenen Truppe zurückgekommen war, machte er sich sogleich an die Komposition der „Rodelinda", deren Text der gleichfalls von ihm engagierte italienische Hofdichter Botarelli verfaßt hatte. Die Aufführung, die am 13. Dezember stattfand, gefiel außerordentlich und erweckte für die vom nächsten Jahre ab im neuen Gebäude zu bringenden Vorstellungen die günstigste Prognose.

Der Bau des Opernhauses wurde nun so sehr wie möglich beschleunigt. Der König, obwohl jetzt meist bei der Armee — es ist die Zeit des Ersten Schlesischen Krieges — hält sich doch stets bezüglich der Arbeiten auf dem laufenden. So bestimmte er von Schlesien aus, daß zwei bedeutende Geldposten, die von Friedrich Wilhelm I. für die neumärkischen und pommerschen Städte bestimmt worden waren, für die nächsten Jahre in die Kasse des Opernhauses fließen sollten,[1]) abgesehen von der großen Summe, die er aus seinem Privatvermögen für das Unternehmen aufwendete. Aber auch für Korrespondenzen betreffs Engagements von Sängern findet er mitten im Kriege Zeit. Am 18. April 1742 schreibt er von Böhmen aus an Algarotti: „Vous pourriez me faire un grandissime plaisir, si vous vouliez vous charger d'une commission: c'est de me faire avoir Pinti, dont la voix me charme. Vous pouvez offrir jusqu'à quatre mille écus à ce Pinti." Man sieht deutlich, daß der König keinen Preis scheute, um dem neuen Unternehmen gute Kräfte zu gewinnen. Im Laufe des Sommers, als Graun bereits eine zweite Oper komponiert hatte, schritt nun der Bau auch so weit vorwärts, daß die Aussicht, in diesem Winter im Opernhause zu spielen, immer mehr der Verwirklichung entgegenging. Mitte November meldet die Berlinische privi-

[1]) Vergl. Meißner, Leben des Oberfinanzrates von Brenkenhof, Leipzig 1782, S. 51.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

legierte Zeitung: „Mit der Ausbauung des hiesigen großen Opern-Hauses wird so emsig fortgefahren, daß selbige in kurzem geschehen seyn dürfte", und am 27. November bringt die gleiche Zeitung eine offenbar von dem Baumeister von Knobelsdorf herrührende Notiz über die Fertigstellung des Hauses. Sie ist außerordentlich interessant und lautet:

„Das hiesige Opern-Haus ist nunmehro, unter der Direction des Freyherrn von Knobelsdorf, in so weit fertig, daß den 1sten Decembr. die erste Opera darinnen kan vorgestellet werden; die Vollendung der äußern Decorationen aber soll künftiges Jahr geschehen. Wir hoffen, unsern Lesern, und besonders den Fremden, eine Gefälligkeit zu erzeigen, wenn wir ihnen von diesem schönen Gebäude eine zuverlässige Beschreibung mittheilen. Selbiges beträgt in der Länge 300 und in der Breite 106 Rheinl. Fuß. Es gleicht einem prächtigen Palaste, stehet von allen Seiten frey und hat von außen soviel Platz um sich herum, daß 1000 Kutschen gemächlich alda halten können.[1]) Das Hängewerck ist sehr flach, und von unten nicht zu sehen, auch ganz mit Kupfer bedeckt. Durch eine jede von den 7 Pforten können 5 Personen en front hineingehen, und inwendig findet man alle Bequemlichkeiten. Dieser jetzt erwehnten großen Oefnungen ohngeachtet, ist doch solche Disposition gemacht, daß kein Zug, weder das Parterre, noch das Orchester incommodiren kan. Ein gewölbter Canal, von 9 Fuß hoch, gehet quer durch das ganze Gebäude. Aus selbigem wird, vermittelst 2 Wasser-Maschinen, das Wasser bis unter das Dach in große Behältnisse gebracht, auch durch Röhren dergestalt wieder auf das Theater geleitet, daß nicht allein natürliche Cascaden und Wasser-Strahle, können vorgestellet werden, sondern daß man auch bey auskommendem Feuer fast das ganze Theater unter Wasser setzen kan. Dieses Theater ist eins von den längsten und breitesten in der Welt. Die Logen sind so räumlich und bequem, daß sie rechten Zimmern gleichen, und doch allenthalben eine ungehinderte Aussicht auf das Theater haben. Die Treppen hat man so groß und gemächlich verfertiget, daß man sich bis in den vierdten Rang der Logen mit Porteurs kan tragen lassen. Hinter den Logen befinden sich solche geraume Gänge, daß 7 bis 8 Personen Platz genug haben, nebeneinander zu gehen. Bey allen jetzt gedachten Vorzügen ist zwar der Zweifel erregt worden, ob sie auch zur Avantage der Musik seyn möchten; aber man bemerckt mit nicht geringer Bewunderung, daß die Musik darinnen einen vortrefflichen Effect thut. Wenn nemlich der Sänger ganz hinten im Fond vom Theater stehet, so höret man ihn nicht nur in den äußersten Logen, und im Parterre, gar deutlich die allersachtesten Töne singen, sondern der Sänger höret sich auch immer selbst wieder, welches in wenigen Theatern zu finden, und doch dem Singenden zu einer großen Erleichterung dienet." usw.

Auf ein Schreiben ebendesselben Knobelsdorf stützt sich nun auch die wohl der Wirklichkeit entsprechende Behauptung, daß Friedrich selbst die Pläne des Hauses entworfen habe. Es ist eine Dedikation, die Knobelsdorf einer Sammlung von Plänen des Opernhauses, die er dem König nach Fertigstellung des Baues zustellte, vorausschickt. Sie lautet:[2])

[1]) Universität, Bibliothek und Hedwigskirche standen damals noch nicht.

[2]) Ein Faksimile dieses Schreibens ist im Hohenzollern-Jahrbuch Jahrgang III, 1899, S. 134 abgebildet; das Original befindet sich nach einer ebendaselbst S. 135 gegebenen Notiz im Hohenzollern-Museum in Berlin.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sire,

J'ai l'honneur de présenter à Votre Majesté les Plans de la Maison de l'Opéra qu'Elle à formés Elle même, et dont il Lui a plu de me confier l'Exécution. Je La supplie très-humblement de les recevoir comme un témoignage de mon empressement à remplir, autant qu'il est en moi, les grandes Idées de Votre Majesté, et d'être persuadée que cette façon de penser sera toujours unie au très-profond respect avec lequel je suis

Sire

de Votre Majesté
le très-humble, très-soumis et très-obéissant Serviteur
Knobelsdorf.

Wir haben keinen Grund, an der Richtigkeit der hier ausgesprochenen Behauptung zu zweifeln.

Die Eröffnungsvorstellung im Opernhause fand am 7. Dezember 1742 statt. Zwar standen die Gerüste noch um das Gebäude, auch war das Foyer noch nicht ganz fertig, aber Bühne und Zuschauerraum waren vollständig zum Gebrauch bereit. In Szene ging Grauns zweite Oper „Cesare e Cleopatra", ebenfalls auf einen Text von Botarelli komponiert. Alles funktionierte ausgezeichnet, Bühne und Orchester boten für Berlin so unerhört Neues, daß der Jubel über die neue Kunststätte allgemein war. Dies Wort „allgemein" muß allerdings insofern eingeschränkt werden, als das Opernhaus wie alle damals in deutschen Landen existierenden Hofbühnen keinen Zutritt für Leute jeglichen Standes bot. Das Publikum setzte sich zusammen aus dem Hofstaat, den dem Hofe nahestehenden Personen und den Offizieren der Garnison; zu diesen kamen hinzu die hervorragenderen Familien der Stadt und die in Berlin anwesenden Fremden, an deren Zuziehung und Urteil dem König stets sehr viel lag. Die Hoffuriere mußten sich stets nach den in der Stadt anwesenden Fremden erkundigen, um ihnen Billets zukommen zu lassen. Das Opernhaus war also in seiner ersten Zeit kein Institut, dessen Besuch, wie im heutigen Theatergebrauch stets üblich, jedem, der zahlen konnte, offenstand, sondern die Zuhörer waren Gäste des Königs und hatten somit auf das Repertoire natürlich keinen Einfluß. Das war aber in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts überall so. Es ist im Zusammenhang mit dieser Tatsache oft dem König vorgeworfen worden, er habe mit der Festsetzung der seinem eigenen persönlichen Geschmacke zusagenden italienischen Oper die Entwickelung einer deutschnationalen Opernbewegung verhindert. Wer die Geschichte der Oper in deutschen Landen kennt, wird diesen Vorwurf zurückweisen. In Deutschland gab es damals keine Stätte für eine deutsche Oper. Das Fiasko der Hamburger deutschen Opernbewegung, von dem jeder Kenner der Musikgeschichte weiß, bezeugt das aufs deutlichste. Deutschland war noch lange nicht reif für eine nationale Kunst

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf musikdramatischem Gebiet: es ist lächerlich, Friedrich in dieser Hinsicht einen Vorwurf zu machen.

Der Komponist, der die Berliner Oper während der nächsten Jahrzehnte mit seinen Werken beherrschte, war Karl Heinrich Graun. Geboren 1701 in Wahrenbrück in Sachsen, ausgebildet auf der Dresdener Kreuzschule, kam er 1725 nach Braunschweig; von da, wo ihn Friedrich bei seiner Hochzeit kennen lernte, 1735 nach Rheinsberg und dann 1740 mit seinem Herrn zusammen nach Berlin.[1]) Er ist innerlich immer ein Deutscher geblieben, aber er komponierte in italienischem Geschmack. Das war in Dresden, wo ein Joh. Adolf Hasse das musikalische Zepter schwang, nicht anders. Auch von diesem, für dessen Kunst der König viel übrig hatte, wurden in Berlin einige Opern aufgeführt. Ausländische Autoren, Italiener voran, was doch begreiflich gewesen wäre, kamen dagegen nicht zu Wort. Es ist ein hervorstechender Zug Friedrichs, daß er nur Werke von deutschen Komponisten aufführen ließ. Allerdings — sie mußten italienisch komponieren. Friedrich hielt nichts von deutschem Gesang, von deutschen Rezitativen und Arien und verlangte auf der Bühne und im Orchester italienische Kunst; aber er wollte sie doch möglichst von Deutschen geschaffen wissen.

Das Opernhaus öffnete seine Pforten nur zu bestimmten Zeiten des Jahres. Gespielt wurde nur während der Winterfestlichkeiten, die gewöhnlich Mitte Dezember einsetzten und sich über den ganzen Januar ausdehnten, sowie anläßlich der Feste, die zum Geburtstag der Königinmutter Ende März stattfanden. Meistens brachte Graun zu jeder Festlichkeit eine neue Oper heraus; er hat für Berlin in diesen 15 Jahren 27 Opern geschrieben, von denen die am besten gefallenden in den folgenden Jahren gewöhnlich neben den neuen wiederaufgeführt wurden. Die musikalisch wertvollste von ihnen ist die „Ifigenia“ von 1748, die geschichtlich wichtigste bleibt der „Montezuma“, den er im Jahre 1754 auf einen Text des Königs selber komponierte. Sein berühmtestes Werk übrigens, das seinen Namen weit ins 19. Jahrhundert trug, und das seine Opern viele Jahre überlebte, ist eine kirchliche Komposition: der im Jahre 1755 komponierte „Tod Jesu“, eine Passionskantate auf einen Text von Ramler, die noch bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland wohlbekannt war und noch bis vor wenigen Jahrzehnten von der Berliner Singakademie stets am Karfreitag aufgeführt wurde.

[1]) Vgl. zur Biographie Grauns sowie zu den Angaben des obenstehenden Artikels überhaupt die folgenden Werke: Georg Thouret, Friedrich der Große als Musiker und Musikfreund, Leipzig 1899; Albert Mayer-Reinach, Carl Heinrich Graun als Opernkomponist, Leipzig 1900; Montezuma, Oper von Graun, herausg. von Albert Mayer-Reinach, Leipzig 1904 (Denkmäler deutscher Tonkunst XV); Carl Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, Leipzig 1906.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Des Königs Interesse an der Oper steigerte sich von Jahr zu Jahr. Es ist kaum zu glauben, daß er, der von Regierungsgeschäften doch sehr in Anspruch genommene, Zeit fand, sich um jede Einzelheit, die das Opernhaus betraf, zu kümmern. Liest man den Briefwechsel Friedrichs durch, so staunt man, wie oft hier sein Lieblingskind, die Oper, erwähnt ist. Er bemüht sich selbst um das Engagement der Künstler, er verfaßt aufklärende Artikel für Berliner Zeitungen, er komponiert kleinere Sachen für die Aufführungen und wird schließlich zum Textdichter der von Graun komponierten Opern. Es würde viel zu weit führen, all die Einzelheiten hier zu bringen; ich muß mich darauf beschränken, einige besonders interessante Punkte zu berühren.

So sehen wir im Jahre 1743 den König als Verfasser eines zur Aufklärung des Publikums bestimmten Zeitungsartikels. Es ergab sich im Sommer dieses Jahres die Notwendigkeit, den Balletmeister Poitier infolge der sich als berechtigt herausstellenden Klagen der Balletmitglieder plötzlich zu entlassen. Mit ihm verließ gleichzeitig die Prima ballerina Roland das Engagement. Da erschien am 22. August in der Spenerschen Zeitung der folgende Artikel:[1])

„Dieser Tage sind der Herr Graf von Gotter und der Herr Baron von Schwertz, Directores der Opera genöthiget worden, den Balletmeister Herrn Poitier, welcher sich einer recht übermäßigen Botmäßigkeit über die Täntzer anmaßte, und dessen Hochmuth sich so weit vergieng, daß er gegen besagte Directores tausend Insolentien verübte, fortzujagen. Mann will hier keine umständliche Nachricht von allen Arten seiner übeln Aufführung mittheilen, indem deren Erzehlung bloß dazu dienen würde, bey dem Publico Verdruß und Eckel zu erwecken. Indessen bedauret man nichts mehr, als die Demoiselle Roland, eine sehr geschickte Täntzerinn, welche durch ihren stillen und angenehmen Character das unbescheidene Betragen ihres Compagnions einigermaßen wieder gut macht. Ohne hier genau zu untersuchen, in was vor Verbindungen die Demoiselle Roland mit dem Hr. Poitier sich etwa befinden möchte, so ist man doch bisher nicht im Stande gewesen, sie von einander zu trennen, und man kann den Besitz einer der grösten Täntzerinnen von Europa nicht anders wieder erkaufen, man müste sich denn zu gleicher Zeit mit dem allerärgsten Thoren, und dem allergröbsten Gesellen, den Terpsicore jemahls in ihrer Rolle gehabt hat, belästigen. Es ist also kein Gold ohne Zusatz, und keine Rose ohne Dornen."

Der König ist als Verfasser allerdings nicht genannt, aber ein Brief, den er am 20. August an Jordan schrieb, läßt über seine Autorschaft keinen Zweifel. Es heißt dort:

„J'ai fait un article de Gazette pour Berlin, où Poitier est tympanisé de la belle manière. J'ai déjà écrit pour avoir un autre maître de ballet, et j'en aurai assurément un moins fou, car il est impossible de l'être plus que Poitier. Je suis bien aise d'être défait de cet extravagant, et fâché que la Roland ait quitté avec lui, mais nous vivrons sans Poitiers et Rolands et nous ne nous en divertirons pas moins. Ta philosophie

[1]) Er befindet sich in Faksimile unter den Beilagen. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dit que j'ai raison, et moi, j'en conclus que j'ai très-fort raison, puisqu'un sage m'approuve. Valé!"

Die Entlassung des Balletmeisters und der gleichzeitige Weggang der ersten Tänzerin führt uns zum Engagement der berühmtesten Tänzerin, die die Berliner Oper je ihr eigen nannte: der vielgerühmten, nicht zum wenigsten durch das große Interesse, das ihr der König entgegenbrachte, bekannt gewordenen Barbarina. Wer die Schlösser der preußischen Könige, vor allem die Stätten, wo Friedrich II. gern weilte, jemals gesehen, wird sich unschwer der verschiedenen Porträts erinnern, die uns die berühmte Italienerin in ihrer eigenartigen Schönheit vor Augen führen. Ihr Engagement für die Berliner Oper war mit den abenteuerlichsten Umständen verknüpft. Friedrich ließ die in Italien bereits im höchsten Ruhm stehende Tänzerin im November 1743 in Venedig engagieren. Die Barbarina machte aber gerade in diesen Tagen die Bekanntschaft eines vornehmen Engländers, Lord Mackenzie, und wollte nachträglich vom Kontrakte entbunden sein, um mit diesem nach England reisen zu können. Der König, der von seinem Rechte nicht abgehen wollte, wandte sich durch Vermittelung seines Gesandten in Wien an die Republik Venedig mit der Bitte, die Tänzerin zu verhaften und ihm auszuliefern, und wußte trotz anfänglichen Sträubens der Venezianer das auch durchzusetzen. Die Barbarina wurde in Venedig verhaftet, unter Bedeckung von Kavallerie an die österreichische Grenze gebracht, dort einem Vertrauensmann des preußischen Wiener Gesandten übergeben, und gelangte schließlich also eskortiert nach Berlin. Der Transport wurde aber dadurch sehr erschwert, daß der Lord Mackenzie kein Mittel unversucht ließ, die Befreiung der Geliebten durchzusetzen, ihr mit einem großen Trupp Dienerschaft nachreiste und schließlich sogar in Berlin erschien, um, nachdem mit Gewalt und Bestechung nichts zu erreichen war, ihre Herausgabe vom König selbst zu erbitten. Ob er dann als lästiger Ausländer einfach aus Preußen ausgewiesen wurde, oder ob er, die Aussichtslosigkeit seines Bemühens einsehend, freiwillig abreiste, ist nicht ganz aufgeklärt. Sicher ist das eine, daß die Barbarina sich bald in ihr Schicksal fügte und sich die Huldigungen, die ihr der König und die Berliner Gesellschaft zu Füßen legte, gern gefallen ließ. Über ihr Verhältnis zum König ist viel hin und wider geschrieben worden, aber es scheint doch aus allem mit Gewißheit hervorzugehen, daß Friedrich, der in seiner rechtmäßigen Ehe kein Glück gefunden hatte, eine tiefe Neigung für sie empfand, die jahrelang andauerte. Gegen Ende der 40er Jahre trübte sich das Verhältnis allerdings merklich; die in Ungnade gefallene Tänzerin heiratete einen Herrn von Cocceji, verließ mit diesem Berlin und lebte bis zu ihrem 1799 im 75. Lebensjahr erfolgten Tod in Schlesien. In ihrem Alter wußte sie sich durch Wohltätigkeit und durch fromme Stiftungen solches Ansehen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu verschaffen, daß Friedrich Wilhelm II. sie in den Grafenstand erhob. Friedrich den Großen hat sie nie wieder gesehen.

Zu dem typischen Bild des Königs, das uns nach Menzels Gemälde vor Augen steht, gehört als unzertrennliche Begleiterin die Flöte. Es ist bekannt, wieviel Zeit Friedrich für sein Lieblingsinstrument übrighatte; daß er auch eine Menge Kompositionen dafür geschrieben hat,[1]) wurde bereits erwähnt. Daß er jedoch auch Arien und Ouvertüren für die Vorstellungen seiner Bühne schrieb, daß er sich ferner mit ziemlich hoch zu bemessender Fähigkeit auch als Operntextdichter versuchte, ist bisher nur weniger bekannt geworden. Seine Tätigkeit auf diesen Gebieten, namentlich dem letzteren, soll uns zum Schluß dieser Skizze näher beschäftigen.

Wir besitzen noch acht Arien und zwei Ouvertüren, die Friedrich für das Opernhaus geschrieben hat. Es sind Einlagen resp. Dubletten der von Graun bereits komponierten betreffenden Stellen zu dessen Opern „Demofoonte“ und „Europa galante“ (eine weitere zu „Coriolano“ ist nicht mehr zu bestimmen), sowie zu einigen kleineren Opernwerken, sogenannten Pasticcios, bei denen die Musik nicht von einem, sondern mehreren Komponisten besorgt wurde. Friedrich trat also gelegentlich mit seinem eigenen Lehrer Karl Heinrich Graun als Konkurrent in die Schranken, und eine Gegenüberstellung zweier solcher Arien aus „Demofoonte“ zeigt ihn neben diesem in ganz günstigem Lichte, wenn er ihm auch natürlich im großen ganzen weit nachstand. Es darf aber doch auch bei diesen Gelegenheitskompositionen das gleiche Urteil gefällt werden wie bei den Flötensonaten: Wir haben es mit einem weit über das Dilettantische erhabenen Musikliebhaber zu tun, der das technische Rüstzeug des Komponisten — soweit es für derartige Kompositionen in Frage kam — gut beherrscht, und dessen Erfindungskraft meist über das Mittelmaß hinausragt. Gehen wir dann aber zur Betrachtung der Operntextdichtungen des Königs über, so steigt das Niveau der Wertschätzung beträchtlich. Das erweist sich namentlich gegenüber der Textdichtung zu Grauns Oper „Montezuma“; die Bestrebungen, die Friedrich in dieser Dichtung als Opernreformator verfolgt, stellen ihn unter den der Geschichte der Oper angehörenden Textdichtern auf eine sehr achtbare Stufe.

Um das klar zu erkennen, müssen wir auf die Struktur der italienischen Oper, wie sie auch von Graun in den ersten anderthalb Jahrzehnten seiner Berliner Tätigkeit ausschließlich durchgeführt wurde, etwas näher eingehen. Bekanntlich war die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts die Hauptblütezeit des bel canto. Er hat die typisch-italienische opera seria so hoch gebracht, und durch ihn konnte sie sich so lange halten. Der Sänger und seine

[1]) Vgl. das Faksimile unter den Beilagen. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kehlfertigkeit waren — leider — die wichtigsten Faktoren im Getrieb der Oper, den Launen der Künstler mußte sich der Komponist in unzähligen Fällen beugen. Die neuere musikgeschichtliche Forschung hat nun zwar nachgewiesen, daß die Komponisten dieser Epoche durchaus nicht mit Einem Maßstab zu messen sind: es sind viele darunter, denen doch ihr eigenes künstlerisches Empfinden das höchste war, und die entschieden Front machten gegen die überhandnehmende Macht der Darsteller. Aber solche Fälle blieben doch in der Minderheit: es mußte eine Reform in der Entwickelung dieser auf einem toten Punkt angelangten Kunstform einsetzen: Gluck hat den Kampf erfolgreich geführt. Die Anlage der italienischen Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war nun derart, daß die ganze Handlung in die Secco-Rezitative verlegt war und innerhalb derselben als lyrische Haltepunkte die Arien und Stücke ihrer Art eingeschoben waren, die speziell dem Sänger Gelegenheit zum Glänzen gaben. Die typisch-italienische Arienform war die der sogenannten Dacapo-Arie, in welcher der aus zwei einander korrespondierenden Teilen bestehende Hauptsatz nach einem in nah verwandter Tonart stehenden Mittelsatz nochmals wiederholt wurde, so daß der Hörer dieselbe Sache viermal, wenn auch etwas variiert, zu hören bekam. Gegen diese jeglicher dramatischen Durchführung spottende Form zog nun Friedrich und mit ihm Graun in „Montezuma“ zu Felde, und die gegen ihre Vorgängerinnen viel knapper und dramatischer gefaßte Oper verdient infolgedessen ihren geschichtlichen Platz als eine Vorläuferin der Gluckschen Reformoper, der es ja beschieden war, der opera seria der Italiener den Todesstoß zu versetzen. Friedrich selbst spricht sich in verschiedenen auf uns gekommenen Briefen über seine Ansichten bezüglich der Oper wie deren Reform aus. Sie sind so interessant für die Charakteristik des Königs, daß sie hier nicht fehlen dürfen:

Brief an den damals in Frankreich weilenden Grafen Algarotti:

Oktober 1753.

. . . Si vos opéras sont mauvais, vous en trouverez ici un nouveau qui peut-être ne les surpassera pas. C'est Montézuma. J'ai choisi ce sujet, et je l'accomode à présent. Vous sentez bien, que j'intéresserai pour Montézuma, que Cortès sera le tyran, et que par conséquent on pourra lâcher, en musique même, quelque lardon contre la barbarie de la R. Cr. [réligion chrétienne]. Mais j'oublie que vous êtes dans un pays d'inquisition; je vous en fais mes excuses, et j'espère de vous revoir bientôt dans un pays hérétique où l'opéra même peut servir à réformer les mœurs et à détruire les superstitions.

Briefe an die Markgräfin von Bayreuth, Friedrichs Lieblingsschwester:

16. April 1754.

Je prends la liberté de mettre à vos pieds un Mexicain qui n'est pas encore tout à fait décrassé. Je lui ai appris à parler français, il faut à présent qu'il apprenne

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'italien. Mais, avant que de lui donner cette peine, je vous supplie de me dire naturellement votre sentiment, et si vous croyez qu'il mérite qu'on se donne ce soin. La plupart des airs sont faits pour ne point être répétés; il n'y a que deux airs de l'Empereur et deux d'Eupaforice qui sont destinés pour l'être. Je ne sais comment vous trouverez le tout ensemble, l'enchaînement des scènes, le dialogue, et l'intérêt, que j'aurais voulu y faire régner; mais comme rien ne presse, je pourrai changer facilement ce que vous trouverez à redire.

4. Mai 1754.

Je suis charmé de ce que vous soyez contente de mon opéra. Quant aux cavatines, j'en ai vue de Hasse qui sont infinement plus jolies que les airs, et qui passent rapidement. Il ne faut de reprises que lorsque les chanteurs savent varier la musique; mais il me semble que, d'ailleurs, il y a de l'abus à répéter quatre fois la même chose.

21. November 1754.

... J'ai entendu l'épreuve de Montézuma, et j'ai fait jouer les acteurs dans le sens de la pièce. Je crois que cet opéra vous ferait plaisir; Graun a fait un chef-d'œuvre, il est tout en cavatines.

11. Januar 1755.

Nous avons eu ici la représentation de Montézuma. Le décorateur et le tailleur ont tiré le pauvre auteur d'affaire; surtout deux mauvais coups de pistolet ont été extrêmement applaudis. L'Astrua a joué la dernière scène avec un pathétique admirable, et Graun s'est surpassé en musique.

Man ersieht leicht, daß der König mit vollem Verständnis für das Wesen der Oper und die dramatische Durchführung derselben an die Ausarbeitung des Textes ging, den er selbst in französischer Prosa verfaßte und dann von seinem Hofdichter, dem Italiener Tagliazucchi, in italienische Verse bringen ließ. Der Inhalt des Stückes, das die Eroberung Mexikos durch die Spanier zum Gegenstand hat, ist, kurz zusammengefaßt, der folgende: Montezuma, Kaiser von Mexiko, gewährt trotz Abratens seiner Braut Eupaforice den Spaniern unter Cortes freien Eintritt in seine Hauptstadt, was diese damit vergelten, daß sie den Kaiser hinterlistig gefangennehmen und die Stadt besetzen. Montezuma wird hingerichtet, denn die von Cortes zu seiner Befreiung gestellte Bedingung, daß Eupaforice sein eigen werde, wird von dieser mit Entrüstung abgelehnt; angesichts der auf ihr Anraten von den verzweifelten Einwohnern angesteckten Stadt gibt sie sich selbst den Tod. Das dichterische Verdienst des Königs, der den Stoff, an gleichzeitigen Textdichtungen gemessen, ausgezeichnet meistert, steigt noch angesichts der Tatsache, daß er ihn ohne jede Vorlage frei nach der Geschichte formte. In seinen anderen Operndichtungen — es kommen noch die Textdichtungen zu „Coriolano", „Silla", „Fratelli nemici" und „Merope" in Betracht — ist er mehr Bearbeiter, als frei erfindender Dichter; der „Montezuma" muß hingegen als sein völliges dichterisches Eigentum betrachtet werden und verdient unter den Operntexten seiner Zeit einen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hervorragenden Platz. Es ist sehr zu bedauern, daß Friedrich und Graun durch den bald ausbrechenden Siebenjährigen Krieg gehindert wurden, ihre Reformpläne weiter zu führen. Als Friedrich aus dem Krieg zurückkehrte, war er ein ganz anderer geworden. Wohl hegte er noch Interesse für sein ehemaliges Lieblingsinstitut, aber seine Stellung zu ihm war ganz anders als ehedem. Er hielt sich jetzt seine Oper, weil das die meisten Monarchen seines Ranges taten; seine Liebe, sein Mitschaffen und Mitarbeiten hörten auf. Und was noch schlimmer war: er blieb nunmehr bei den Anschauungen, in denen er das Institut vordem geleitet hatte, stehen und verhinderte so dessen tätige Mitarbeit an der Reform, die er selbst einst angestrebt hatte, und die jetzt ein anderer — Gluck — durchführte. Über den Standpunkt Karl Heinrich Grauns, der während des Krieges — 1759 — gestorben war, ging er in seinem weiteren Leben nicht mehr hinaus.

„Ich hoffe, Sie in einem Lande wiederzusehen, wo die Oper dazu dienen kann, die Sitten zu verfeinern und den Aberglauben zu zerstören." Dies Zitat aus dem oben mitgeteilten Brief an Algarotti darf wohl mit Recht als Motto genommen werden für die Geschichte der ersten Glanzepoche, die dem Berliner Opernhaus unter seinem Schöpfer einst beschieden war. Wohl war es keine deutsche Kunst, der das Haus in dieser Zeit geweiht war; aber es ist doch falsch, im Gefühl des Besitzes unserer jetzt wahrhaft deutschen Oper auf diese Zeit mit Hohn oder gar Verachtung hinzublicken, wie dies von „Sachkundigen" nur zu oft getan wird. Erst auf den Schultern des Auslandes stehend, konnte sich unsere national-deutsche Oper entwickeln: ohne die Epoche der italienischen Oper hätten wir nie einen Mozart gehabt. Und Friedrich der Große selbst hat in „Montezuma" einen Versuch gemacht, die allmählich fühlbar werdenden italienischen Fesseln abzuschütteln; inmitten der italienischen Berliner Bewegung entstand aus des großen Königs Feder ein Werk, das als Vorläufer der Gluckschen, in deutschem Geiste ausgeführten Opernreform zu gelten hat. Für die Geschichte der Oper bildet die von Friedrich dem Großen inaugurierte erste Glanzepoche des Berliner Opernhauses eine ziemlich wichtige Etappe. Möge es meinen Ausführungen beschieden sein, diese Überzeugung in weitere Kreise zu tragen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER EINE NEUE DON JUAN-ÜBERSETZUNG UND DIE ÜBERSETZUNG VON OPERN IM ALLGEMEINEN

von Gustav Brecher-Hamburg

(Fortsetzung)

II. Phrasierungsfehler

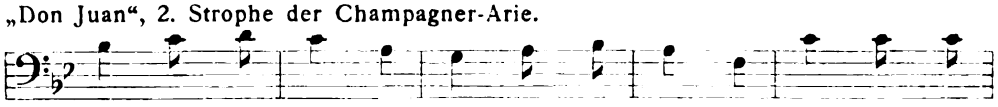
Die Phrasierungsfehler erscheinen in den Übersetzungen hauptsächlich in zwei Gestalten: Entweder wird ein einheitliches musikalisches Ganzes durch zwei selbständige, d. h. je ein eigenes Subjekt enthaltende Textsätze auseinandergerissen, oder ein geschlossener Satz des Textes wird über zwei selbständige musikalische Phrasen hin ausgereckt. Resultat in beiden Fällen: Unverständlichkeit der Melodie, Verzerrung des textlich-musikalischen Gefüges, Störung der künstlerischen Logik und inneren Notwendigkeit. Selbst ein Laie von nur mäßigem musikalischen Instinkt wird durch das Verschrobene, Haltlose solcher Stellen, sobald er sie sich oder anderen vorsingt, betroffen; der Berufssänger vermag sie sich gar nicht „zurechtzulegen" und wird bei seinem Vortrag, wenn er ehrlich, in farblos neutralen, ist er schon zu „versiert", in unwahren, gemachten Ausdruck verfallen. Wie an einzelnen Phrasen wird natürlich auch an Perioden und größeren Zusammenhängen in jener Weise gesündigt; ganz besonders widerstrebt es dem Gefühl, wenn ein neuer musikalischer Gedanke, z. B. ein Kodalmotiv eintritt, aber der dichterische Gedanke, welcher der vorangehenden, bereits abgeschlossenen musikalischen Materie angehört, noch weitergeführt wird, gar, wenn noch dazu der Text des Kodalmotivs zu demjenigen des bereits erledigten musikalischen Passus in einem grammatikalischen Abhängigkeitsverhältnis steht (wie in der Masetto-Arie nach Heinemanns „Don Juan"-Übersetzung — Beispiel No. 20.)

Um die beiden Hauptformen falscher Textphrasierung jede für sich zu veranschaulichen, seien aus überreichem Material folgende Beispiele hierhergestellt:

Für die erste Form:

No. 14.

„Don Juan", 2. Strophe der Champagner-Arie.



Se trovi in piaz - za qual - che ra - gaz - za te - co ancor
(H.): Ei - le zum Städt-chen — ar - ti - ge Mäd - chen, fröh - lich im
(L.): Siehst du ein Mäd-chen na - hen dem Gar - ten, lass' sie nicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Hier durfte doch zu den vier ersten Takten, dem Vordersatz, mit seinen beiden gleichgebildeten, zusammengehörigen Gliedern nur ein einfacher, zusammenhängender Textsatz stehen; Heinemann gefällt es aber auch hier wieder, seine beliebte Verlegenheitsellipse anzubringen; da der Gedankenstrich ja nur auf dem Papier steht, nicht im Vortrag berücksichtigt werden kann (oder wünscht Heinemann da etwa eine Luftpause?), so wird die Phrase in Wirklichkeit nur so zu Gehör kommen: „Eile zum Städtchen artige[s?] Mädchen, fröhlich im Tanze will ich sie seh'n"; man könnte ja ebensogut plötzlich setschuanisch oder patagonisch singen!

No. 15.
„Carmen" I. Akt.

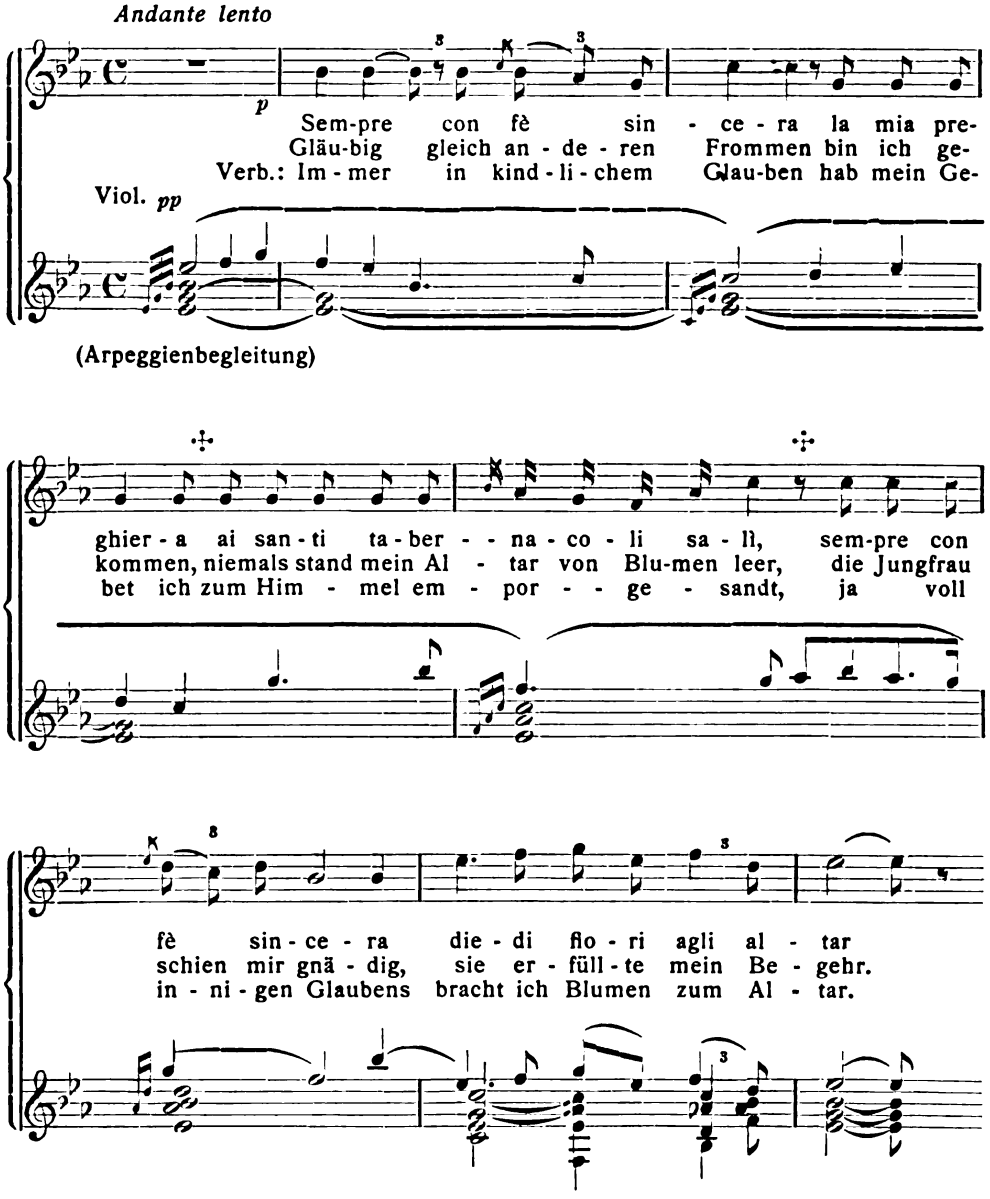


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zu dem: „im Tode noch ist er mir teuer“ vgl. auch III.

No. 16.

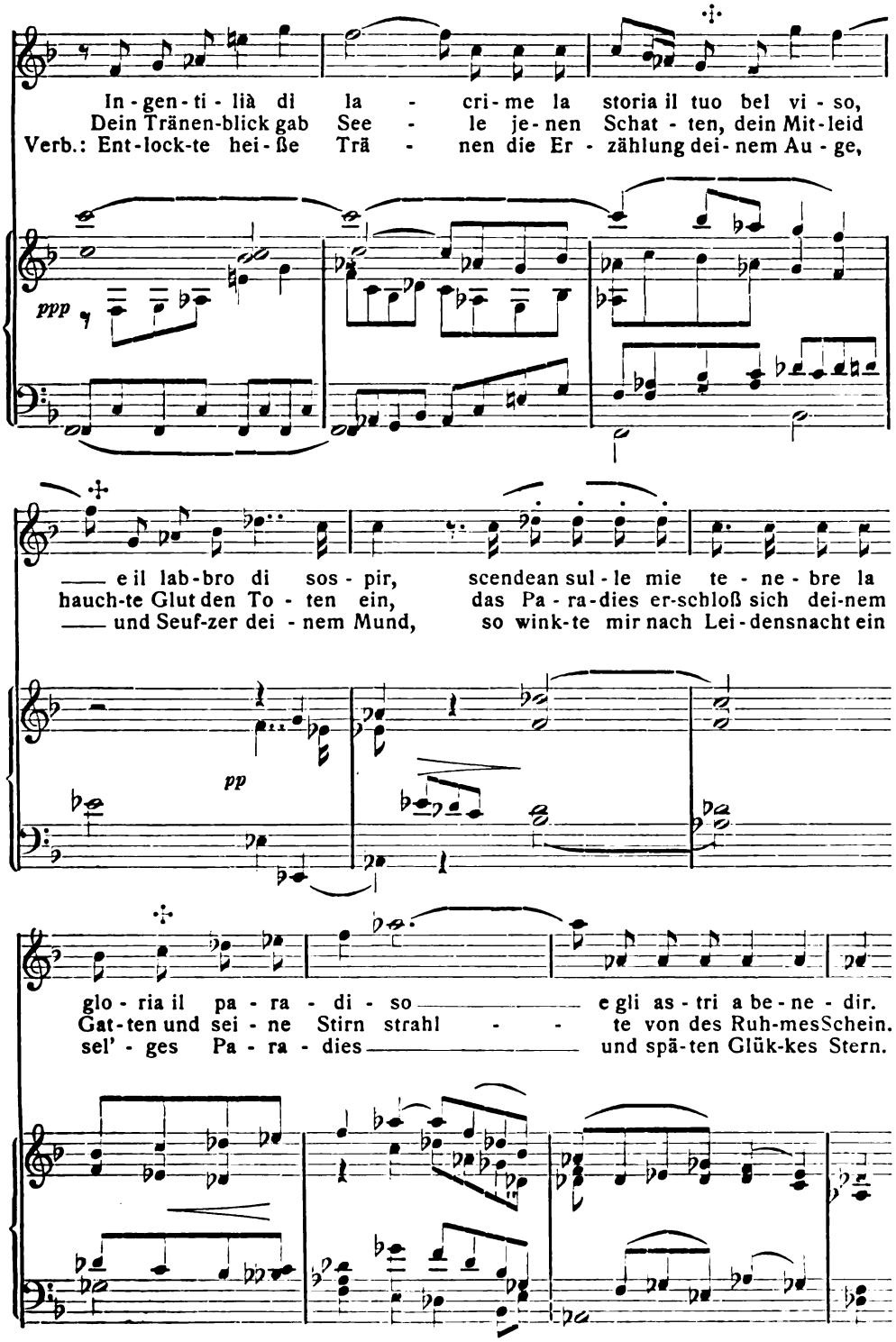
„Tosca“ (II. Akt)



NB. Bei dem zweiten ⁘ durfte die Übersetzung auch kein neues Subjekt einführen, um den größeren melodischen Zusammenhang nicht zu stören. Ferner sind die Worte „mein Altar von Blumen leer“ zu schwer für die leicht schwebenden Sechzehntel, daher im Vortrag hinderlich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

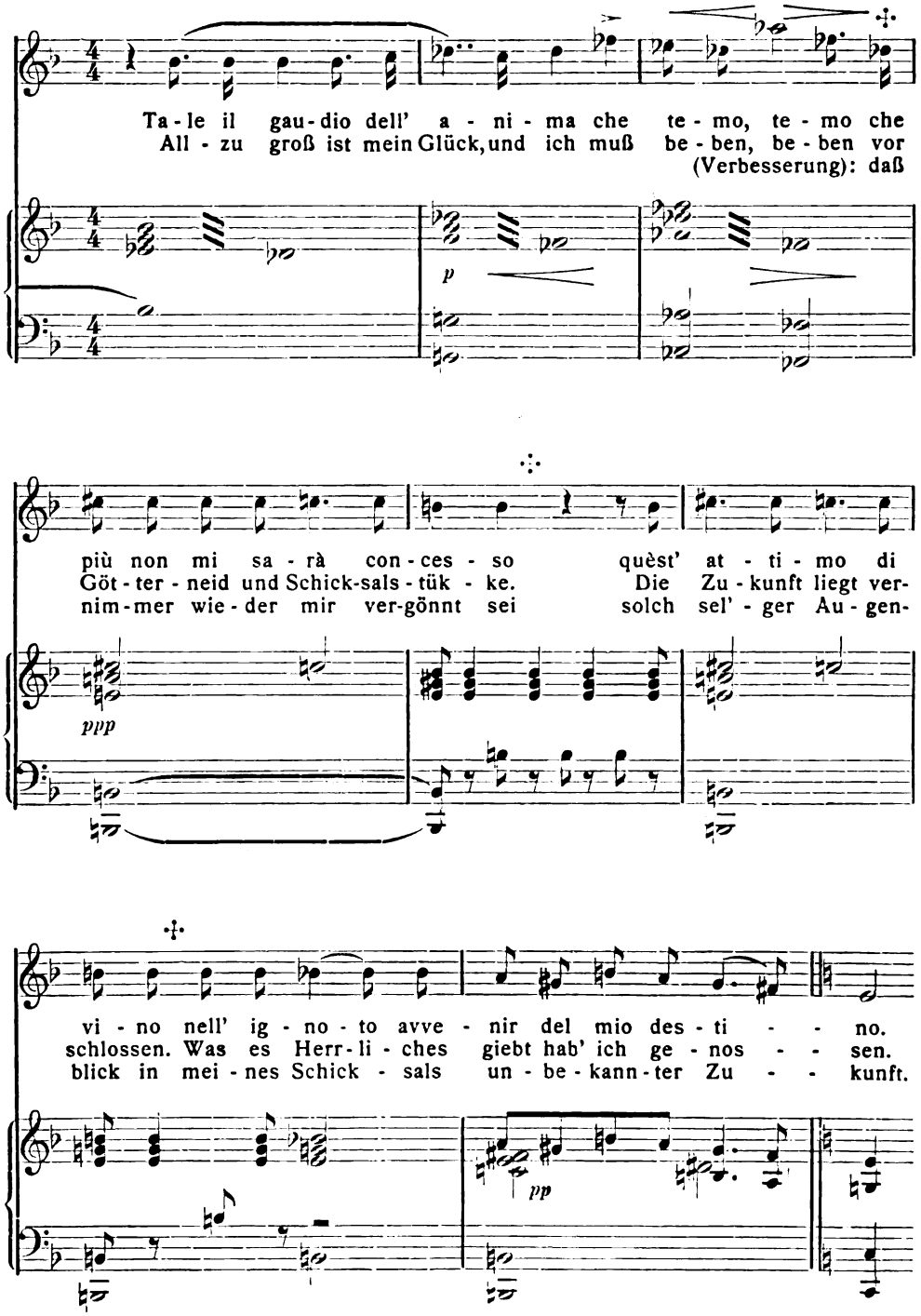
No. 17. „Othello“ (I. Akt, Liebesszene)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 18.

„Othello“ (I. Akt, Liebesszene)



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 19.

„Othello“ I. Akt (unmittelbare Fortsetzung der Stelle Beispiel No. 18). Voran gehen die Worte Desdemonas:

„O daß uns Gott bewahre!
Die Liebe wachse mit der Zahl der Jahre!“



Auch ist der ironische Beigeschmack, welcher der Wendung: „dazu sag' ich Amen“ nun einmal anhaftet, bei der Zartheit und Innigkeit dieser Szene wenig glücklich.

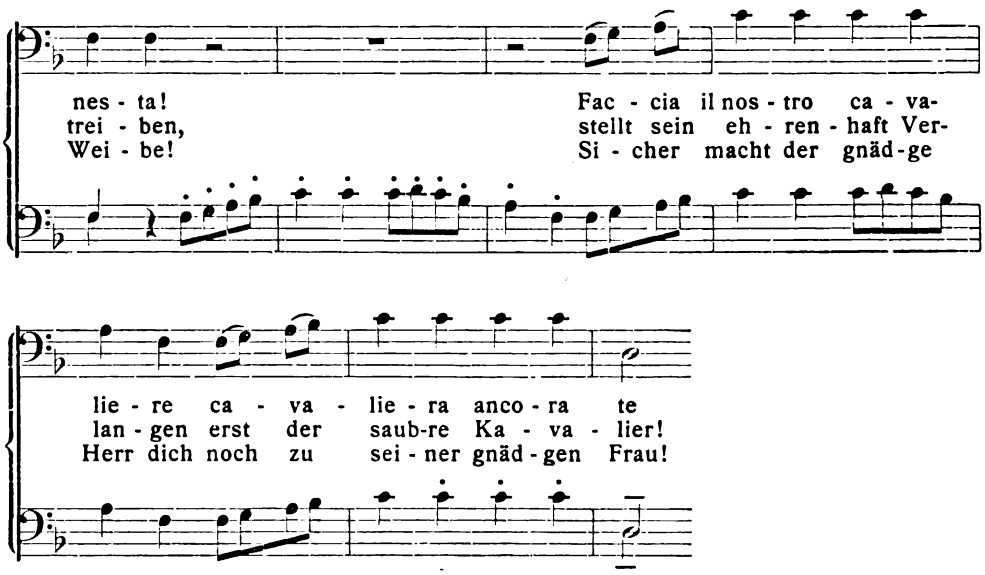
IIb. Beispiele für die zweite Art der Phrasierungsfehler:

No. 20.

„Don Juan“ (Masetto-Arie)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Im neunten Takt ist hier ein völliger musikalischer Abschluß. Das Orchester setzt mit etwas ganz Neuem ein, dem Kodalmotiv[1]) der Arie. Heinemann ignoriert das völlig und führt seinen Hauptsatz, der, wie bei Levi, mit dem tonalen Abschluß enden mußte, noch nach dem Eintritt des Kodalmotivs mittels eines Nebensatzes weiter. (Nebenbei gesagt, wird auch im letzten Takt des Beispiels der verachtungsvolle Septimensprung, von Mozart auch orchestral hervorgehoben, seiner Charakteristik in Heinemanns Worteinkleidung beraubt.)

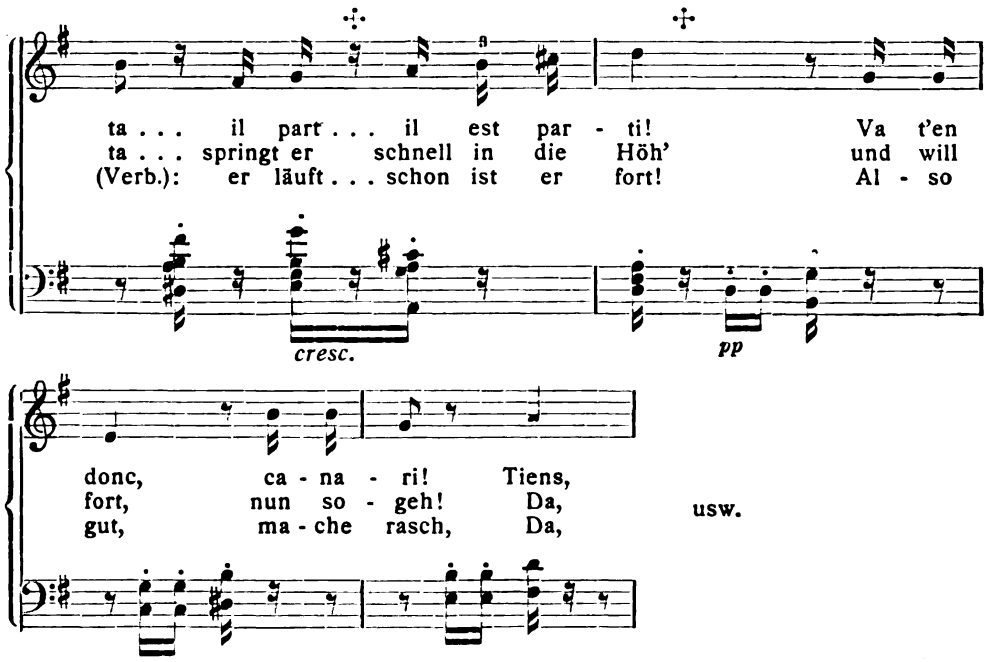
No. 21.

„Carmen" II. Akt.



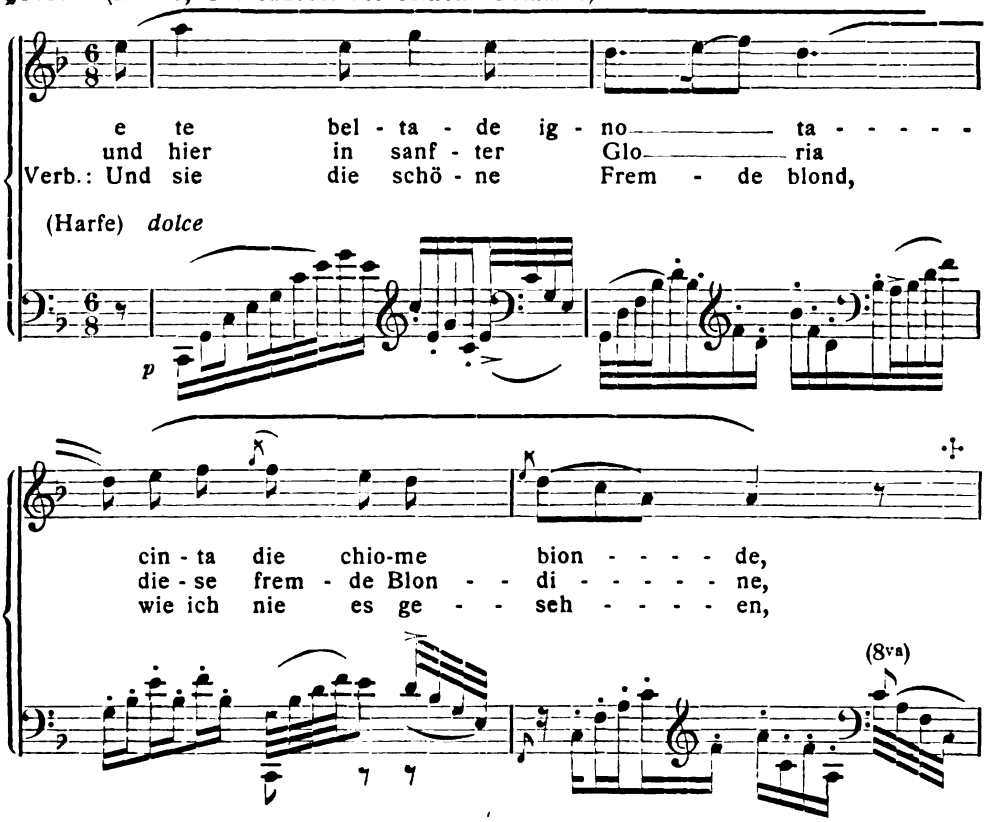
[1]) Die ungemeine Drastik dieses Motivs, bei dem wir den armen Bauern vor Aufregung förmlich hin- und hertanzen sehen, wirkt übrigens am Eindringlichsten, wenn man die Kontrabässe mit ganz kurzen Strichen am Frosch spielen und sie das Kolorit beherrschen, die übrigen Streicher nur „begleiten" läßt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

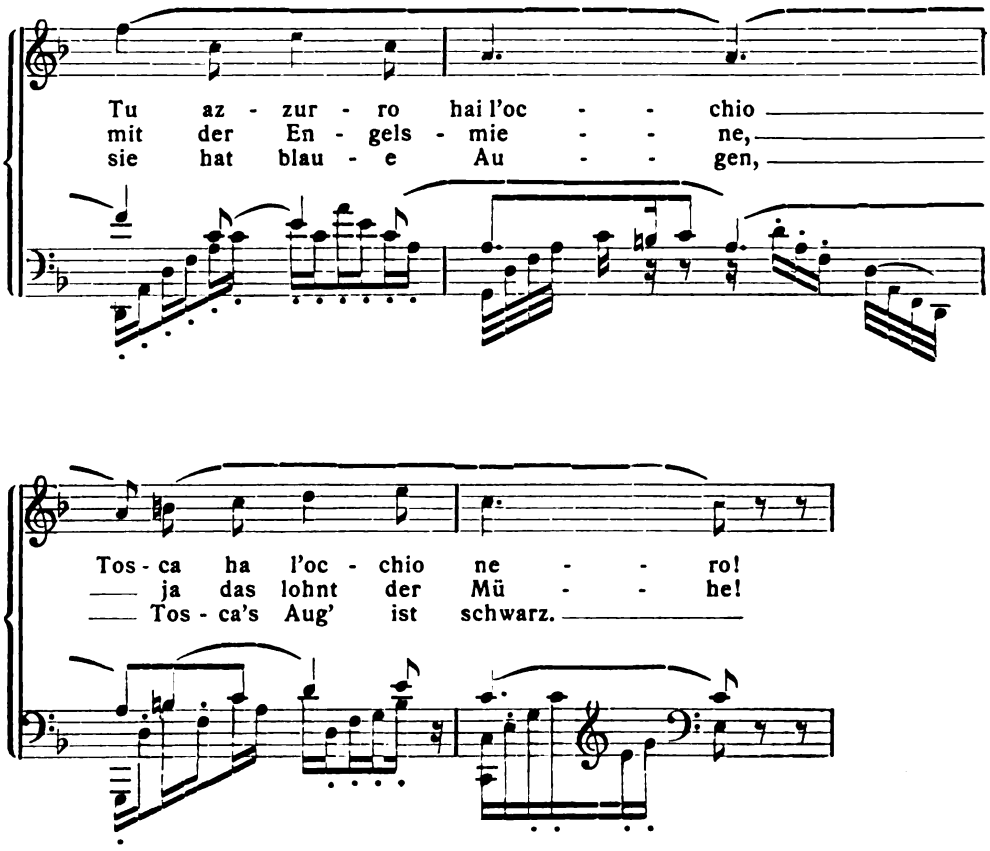


No. 22.

„Tosca" (I. Akt; Cavaradossi vor seinem Gemälde)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



No. 23.

„Tosca" (I. Akt; scil.: „Wir wollen träumen")



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



No. 24. „Othello" (III. Akt)





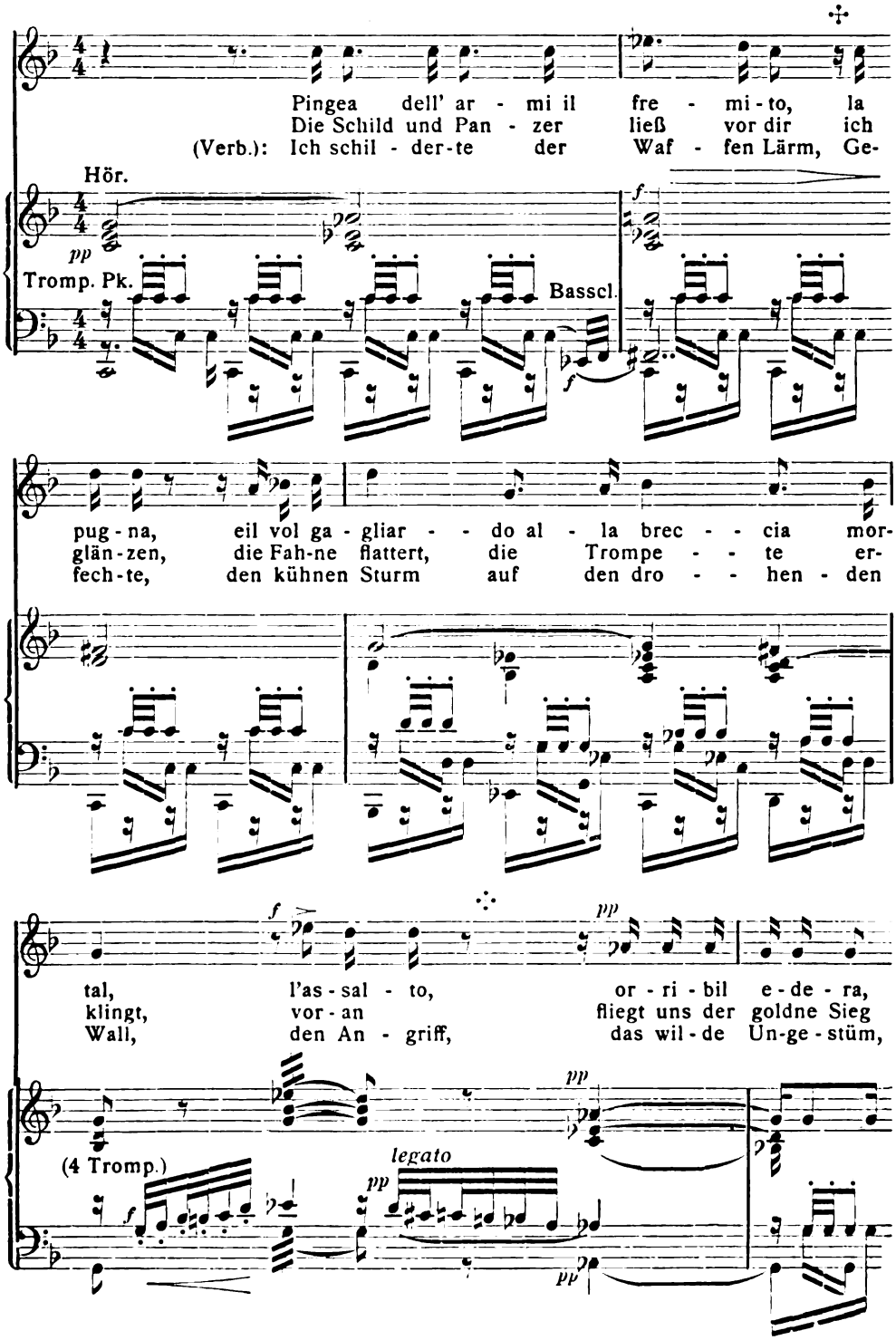
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



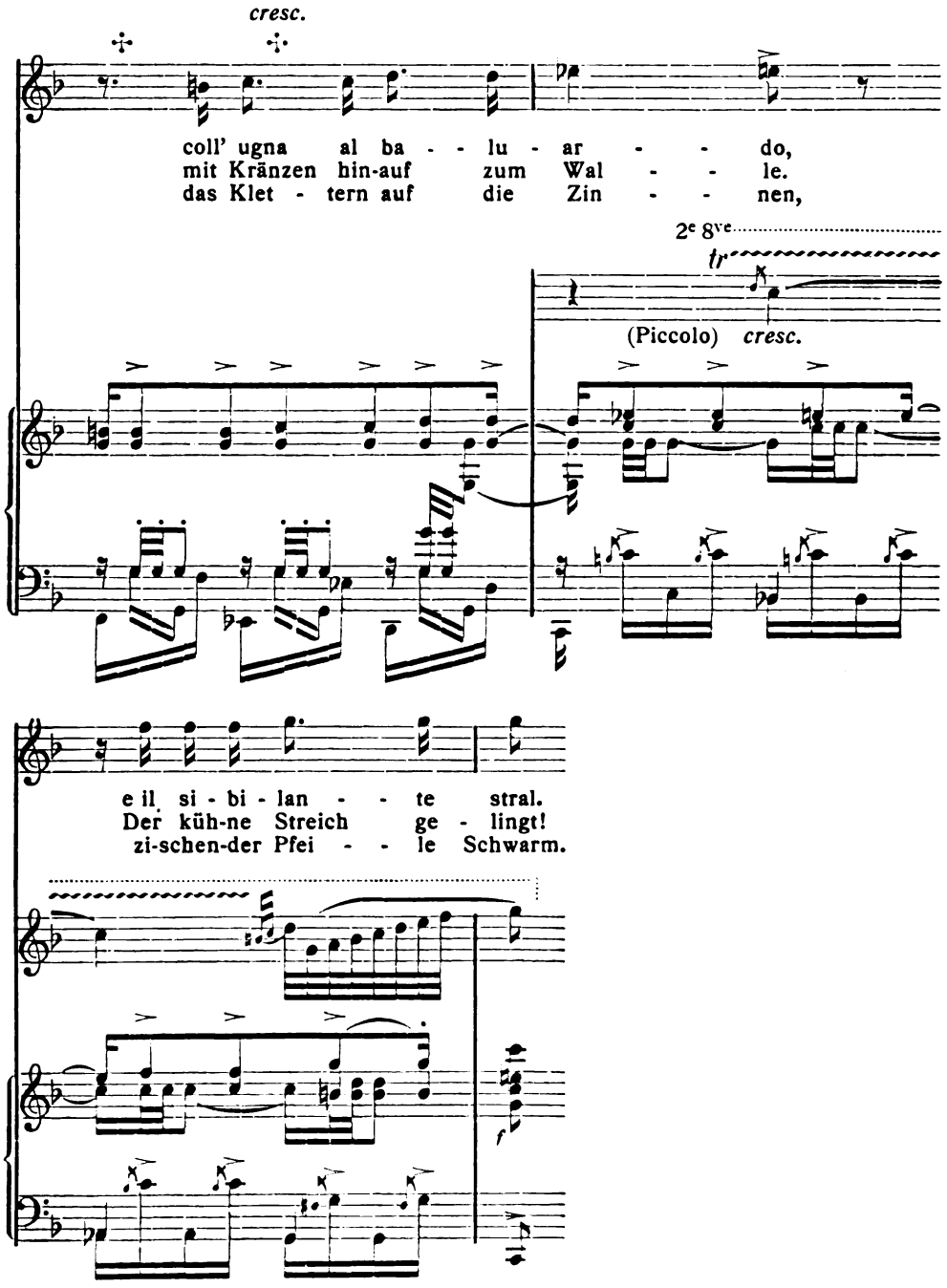
Daß das Possessiv und Substantiv im vorletzten Takt („deine Worte"), die doch ein untrennbares Ganzes bilden, über zwei selbständige musikalische Phrasen hin verspreizt sind, macht sich noch störender geltend durch den Schlag des vollen Orchesters, der in die Pause zwischen beiden fällt; das für den Ausdruck so nebensächliche „deine" erhält dadurch eine ganz besondere Wucht; vgl. Rubrik 1, Betonungsfehler, Beispiel No. 5 usw. (Zum dritten Takt des Beispiels vergleiche man die zur Erläuterung der „mittelbaren" Betonungsfehler aufgenommenen Zitate No. 7—12, besonders No. 12, das genau denselben Fehler aufweist.)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 25.
„Othello“ (I. Akt).



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Außer der gekennzeichneten Verschleifung der so scharfen Phrasen-Einschnitte brachte die unter dem Zwang der Reimbildung allzu frei gestaltete Übersetzung noch den weiteren Nachteil mit sich, daß die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

deutschen Worte z. T. nun nicht mehr das aussprechen, was die Musik so lebensvoll schildert, daß vielmehr Text und Musik ihre Wirkung gegenseitig behindern. Was haben die „flatternde Fahne", der „goldene Sieg", die „Kränze" mit der düsteren Färbung der Musik zu tun? Was sollen noch die Triller der kleinen und großen Flöten (im letzten Takt des Beispiels), wenn ihnen das geschilderte Objekt, der „zischende Pfeil", vorenthalten bleibt? Das ist keine Kleinigkeitskrämerei; denn eine Übersetzung hat nicht allein dem gröberen praktischen Gebrauchszweck zu dienen, sondern zugleich darnach zu trachten, daß auch die intimeren Werte eines Meisterwerkes im neuen Idiom dem Verständnis erhalten bleiben, daß auch die Feinheit der Details gefühlt und genossen werden kann; diese Integrität des einheitlichen Wort-Tonkomplexes ist eben nur durch selbstlose Unterwerfung unter den Begriffsgehalt, ja unter die Reihenfolge der Originalworte zu erreichen. Gerade der Verfasser der mehrfach zitierten „Othello"- und „Tosca"-Übersetzung, Max Kalbeck, wäre imstande, dieser höheren, aber unabweisbaren Forderung zu genügen, da ihm neben der Hauptsache, musikalischem Verständnis, tatsächlich eine bedeutende Beherrschung des Verses und aller sprachlichen Kunstmittel eignet (man sehe z. B. seine rein sprachlich erstaunlich flüssige und lebendige „Figaro"-Übertragung); er müßte sich nur entschließen, auf den Reim zu verzichten und jenes dichterische Können, statt sich von ihm zu freien Neubildungen bestimmen zu lassen, selbstlos in den Dienst jener eigenartig begrenzten künstlerischen Aufgabe zu stellen.

Mit Absicht sind die Beispiele, die unsere Ausführungen stützen und erhärten sollen, nicht aus dem tiefsten Pfuhl der Opernübersetzung geschöpft; es kam nicht darauf an, für die einzelnen Fehlertypen die krassesten Belege hinzustellen, die als üble Auswüchse billige Einwendungen hervorrufen konnten, sondern gerade an den besseren Leistungen nachzuweisen, wie wenig der wahre Kern der Aufgabe noch erfaßt ist.

Die im Sinne dieser speziellen künstlerischen Aufgabe unfruchtbaren, aber an sich unzweifelhaften positiven Werte, die den Arbeiten eines sprachlichen Könners wie Kalbeck innewohnen, sucht man bei Heinemann wie in den weitaus meisten Übersetzungen vergeblich; dort steht der, für die Musik so schädlichen, willkürlichen Abänderung des Originaltextes keinerlei Gewinn gegenüber, vielmehr finden wir fast überall, auch da, wo nicht dilettantische Verlegenheit um den vermeintlich unumgänglichen Reim die wahre Ursache des „freien Gestaltens" ist, mit der Unwörtlichkeit eine ungemeine Abschwächung des Inhalts verknüpft, Lebensvolles zu Blaß-Papierenem entfärbt, Schlichtes zu Geschwollenem oder falsch Pathetischem aufgebläht, Graziöses zu Sentimentalem oder Plumpem verdickt. Hierfür sei im folgenden wieder Anschauungsmaterial gegeben.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

III. Generelle Schäden der Unwörtlichkeit

Was soll man z. B. dazu sagen, wie Heinemann in der Gastmahlsszene des zweiten Aktes mit Mozarts geistreich-malitiösem Scherz umspringt, der darin besteht, daß Leporello Don Juans Frage beim Beginn der von den Hausmusikanten intonierten, leierigen Melodie aus „Cosa rara“: „Che ti par del bel concerto?“ ironisch beantwortet: „É conforme, é conforme al vostro merto“, also nach Levis treffender, die Ironie wahrender Übersetzung: „Wie behagt dir diese Weise?“ „Wie gemacht, wie gemacht zu eurem Preise.“ Heinemann unterdrückt einfach den ganzen (nach Jahns Quelle erst in Prag während der Proben zur „Uraufführung“ eingeschobenen, gleichsam improvisierten) Scherz durch folgende Übersetzung: „Wie gefällt dir die Kapelle?“ „Ihr gebührt die erste Stelle!“ — Aus welchem Grunde trägt er gegen den Schluß der Register-Arie ein ganz neues Moment hinzu, indem er Leporello plötzlich seinen Herrn zum Alkoholiker stempeln läßt: „Wein und Weiber, das entflammt ihn“. Bacchus ist für Don Juan doch nur „der Venus Ermunterer und Waffenträger“. Bei Levi heißt es ganz richtig: „Kirrt er Weiber jeder Sorte“. (Jenes „Entflammen“ paßt doch auch gar nicht zur bloß rekapitulierenden, kadenzierenden Wendung der Musik. Die Einführung eines neuen Momentes würde Mozart ganz anders behandelt haben.)

Warum zerstört Heinemann die das Duett „La ci darem la mano“ so fein vorbereitende, heiß-heimliche, lüsterne Stimmung des Recitativ-Schlusses „Quel casinetto e mio, soli saremo, e là, giojello mio, ci sposeremo“ (also: „Sieh dieses kleine Häuschen, dort stört uns niemand, und dort, [pianissimo] mein süßes Täubchen, wollen wir uns vermählen“) durch folgende nüchterne Plattheit nebst Verlegenheits-Gedankenstrich:

„Dort ist mein Schloß, o folg' mir,
Folg' deinem Herzen,
Leg' deine Hand in meine zum ew'gen Bunde — —“

Dieser trockene, im Munde eines Don Juan wohl kaum anders als ironisch, halb-buffon, zu gestaltende Übergang muß dann auch den Sänger zu einem biederen Mezzoforteanfang des berühmten Duetts veranlassen, wie überhaupt Heinemanns Text die Neigung zeigt, auch da buffon zu werden, wo es da Ponte nicht ist, also gerade das noch mehr hervorzuheben, was wir, um die ganze Bedeutung des „Don Juan“-Stoffes Wissenden, schon im Original lieber weniger ausgebreitet sähen, und was Mozart, der jene Bedeutung zuerst erfühlte, nur an den entschiedenst komischen Stellen des Textes musikalisch berücksichtigte. (Bedeutet dieser Rückfall einen der Gewinne von Heinemanns großsprecherisch eingeleiteter Neuschöpfung, die „des unsterblichen Werkes und der deutschen Sprache gleich würdig“

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu sein erstrebt, und die in der Tat oft so neu „schöpft", daß man auf den Verdacht kommt, der kühne Übersetzerpoet habe gar nicht für nötig befunden, das Original erst noch einmal genau durchzulesen?)

Ich verweise noch in Kürze auf die Entgleisungen S. 60 (die Stelle, wo Heinemann „verstärkte Ironie" vorschreiben muß, Mozart und da Ponte aber nur chevalereske Artigkeit ausdrücken), S. 23 (letzte vier Zeilen), S. 27, wo der Schluß von Octavios Arie den Sinn des Originals ins Gegenteil verkehrt, um dafür durch den erlesenen Reim „Herz—Schmerz" zu erfreuen, und auf die bereits erwähnte zweite Zerlinen-Arie S. 48. Vor allem aber erfordern in diesem Zusammenhang einige Textstellen aus der deutschen „Carmen" eingehendere Betrachtung, da sie zeigen, wie das beliebte unwörtliche Übersetzen die ganze Grundlage eines Charakters verschieben, einer richtigen schauspielerischen Anlage der Hauptrollen von vornherein im Wege stehen kann. Die deutsche Übersetzung von Carmens Worten im I. Akt „Je pense à certain officier qui m'aime et qu'à mon tour je pourrais bien aimer" lautet: „Ich denk' an den Mann lieb und wert,[1]) den ich liebe, und dem mein Herz für ew'ge Zeit gehört." Natürlich beginnen denn auch die meisten deutschen Darstellerinnen sofort eine glühende Leidenschaft für José zu entfalten, ohne zu merken, daß jene Worte in Widerspruch zur Situation, zum ganzen Charakter der Carmen und — ein entscheidender Fingerzeig — zum Charakter der Musik stehen. Wo ist denn diese tiefe Liebe zu José musikalisch ausgedrückt? Man vergleiche dagegen nur die Melodie Carmens im letzten Akt „Escamillo, ich lieb dich", – denn Bizet's Kunst irrlichtert doch nicht in stümperhafter Zufälligkeit daher, sondern weiß trotz der geschlossenen „Nummern"form aufs meisterlichste, in der ganzen Anlage, wie in jedem Detail, das Drama musikalisch-psychisch auszuprägen. Aber, wie gesagt, die Verleitung durch jene falsch übersetzten Worte ist zu stark, und nach dem musikalischen Fundament wird mancherorts wenig gefragt, die Musik etwa als ein Geräusch betrachtet, das in irgendwelcher Weise die beliebig, „individuell" aufzufassenden szenischen Vorgänge begleitet. In Wahrheit geht aus dem Textbuch wie aus Bizet's musikalischer Gestaltung hervor, daß José für Carmen nichts weiter ist als einer jener Liebsten, die sie, nach ihrem eigenen Ausspruch, „dutzendweise zählt"; er ist ja auch gar nicht der Mann, der ihr mehr als eine flüchtige Amour bedeuten könnte.

Lakonisch genug knüpft sie die Bekanntschaft an. Indem sie José mit der Blume trifft, ergreift sie symbolisch schon Besitz von ihm, was das Orchester mit einer düsteren Prophezeiung kommentiert; die hier im

[1]) Übrigens „den Mann lieb und wert"! Solche Worte werden einer Carmen in den Mund gelegt! Aber es heißt eben seiner Majestät dem Reim gehorchen!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Deutschen eingeschobenen Prosaworte „Gevatter [!], was machst du denn da? . . . Eine Rosenkette, eine Liebeskette, o du süßer Kettenschmied," von denen im Original auch nicht eine Spur vorhanden ist — sie wirft einfach die Blume — sind so eine recht „deutsche" Vergröberung, passen aber in ihrer Stilwidrigkeit ganz gut zu dem Gehaben solcher Carmen-Darstellerinnen, die womöglich schon während des nonchalanten, südlich-lässigen Liedes von der Zigeunerliebe, eine Strophe molto espressivo singend, sich glutvollen Blickes an José heranspielen (obwohl der Augenblick, da Carmen auf José zuzutreten hat, in der Partitur ausdrücklich später angegeben ist). Carmen führt die erwünschte, halb gewohnheitsmäßig angeknüpfte Bekanntschaft zu sehr praktischem Endzweck, als sie wegen ihrer Messerstecherei gefangen genommen wird: durch José muß sie die Freiheit wiedererlangen. Leicht genug verführt sie den im Dorf aufgewachsenen, unerfahrenen jungen Soldaten, seiner Pflicht zu vergessen, ihre Fesseln zu lösen und ihr zur Flucht zu verhelfen. Sie weiß, was sie ihm dafür schuldet, und die Belohnung des schmucken, jugendfrischen Burschen wird ihr wohl nicht allzu schwer werden. Aber während der zwei Monate Gefängnis, die er um ihretwillen verbüßen muß, hat sie ihn so gut wie vergessen. Als ihr Zuniga in der Schenke Pastias (im II. Akt) wieder einmal begegnet und sie nach Schluß der Polizeistunde mit sich nehmen will, Carmen aber sich gleichmütig abkehrt (zu der Wendung

No. 26.



des Orchesters), weil sie verabredetermaßen nach der Tanzunterhaltung sich an einer geschäftlichen Besprechung mit den Schmugglern beteiligen muß, hält Zuniga seine damalige strenge Bestrafung Josés für den Grund ihrer Ablehnung. Er ruft ihr nach: „Du Schelmin, gesteh es nur ein, daß du mir zürnst!" Sie wendet sich erstaunt um: „Ich zürnen Euch? Warum?" (Besser gesungen: Ich sollt Euch zürnen?) Als Zuniga sie nun an die Episode mit José erinnert, um dessen Schicksal sie nach der geglückten Flucht sich gar nicht mehr bekümmert hatte, fällt sie sofort lebhaft interessiert ein: „Qu'a t'on fait de ce malheureux": „Ach, was ist aus dem Armen geworden?" Dazu schreibt Bizet einen gewöhnlichen Pianoakkord der bloßen Streicher, der durch nichts aus seiner Umgebung hervorsticht; Carmen fragt eben nur lebhaft — nicht leidenschaftlich! — und eine situationsgerechtere Übersetzung ihrer Frage würde lauten: „Ja, was ist mit dem Armen geschehen?" Die Carmen-Darstellerinnen aber, die ihr Spiel von vornherein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf das Bestehen einer glühenden Liebe zu José basiert haben, lassen auch hier, auf Zuniga zustürzend, ihrer Leidenschaft die Zügel schießen, als ob Carmen längst eine Kunde über Josés ferneres Schicksal bangend ersehnt hätte (das „Ach" der Übersetzung kommt ihnen dabei zu Hilfe); sie fragen sich nicht erst, ob ein solcher Gefühlsausbruch auch zu der musikalischen Basis, zu der in der Mittellage und ganz leggiero gehaltenen Rezitativphrase, zu dem neutralen, bloß harmonisch stützenden Begleitungsakkord des Streichquintetts stimme; sonst müßten sie auch daran erkennen, daß ihre Auffassung der offenkundigen Intention des Autors widerspricht.

Auf Zunigas Bescheid: „Heut' verließ er die Haft," verabschiedet sich Carmen unverzüglich von ihren Kavalieren in vergnügter Stimmung („Gut' Nacht, ihr lieben, süßen Herrn!"); sie weiß gar wohl, daß Josés erster Gang nach der Haftentlassung zu ihr führen, daß er noch selbigen Abend kommen wird, sie weiß auch, was sie ihm schuldet, ihm, der um ihretwillen so schwer gelitten. Diese Nacht muß sie José reservieren; hinter dieser unabweisbaren Liebespflicht hat alles andere zurückzustehen; sie wird ihre Beteiligung an der gewinnbringenden Expedition mit den Schmugglern absagen, sie entzieht sich der starken Verlockung, die ihr in der blendenden Erscheinung des kühnen, gefeierten Toreadors in den Weg tritt, und vertröstet ihn auf die Zukunft. (Auch hier eine unscharf übersetzte Stelle: Carmens Antwort auf Escamillos Werbung hat nicht zu lauten „Ich kann's Euch nicht verbieten; auch ist Hoffnung so süß", sondern „Erlaubt ist es zu warten, und die Hoffnung ist süß" (Il est permis d'attendre, il est doux d'espérer). Den überraschten Schmugglerkollegen antwortet sie auf die erstaunte Frage, warum sie denn auf einmal von dem lohnenden nächtlichen Unternehmen sich ausschließen und ihre Kameraden so in Verlegenheit setzen wolle, in schelmischem Ton: „Je suis amoureuse."

No. 27.



Leider nur lautet die Stelle in der offiziellen Übersetzung anders, nämlich höchst gemütvoll: „Weil ich innig liebe", wird demgemäß auch meist mit tiefer Empfindung vorgetragen; und das bei dem unverkennbaren Scherzandocharakter der musikalischen Phrase mit ihrem charakteristischen Vorschlag und inmitten der ganzen scherzoartig gehaltenen Ensemblenummer! Gleich darauf, in dem dieser Nummer folgenden Rezitativ, unterschlägt die Übersetzung abermals eine charakteristische Wendung, welche die Lage der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dinge scharf genug beleuchtet. Auf die Frage des einen Schmugglers, wen eigentlich sie heute erwarte, antwortet Carmen: „Presque rien, un soldat qui l'autre jour, pour me rendre service, s'est fait mettre en prison." „Presque rien," das spricht doch wahrlich deutlich die Intention der Autoren aus und durfte auch in der Übersetzung nicht fehlen; man könnte es so wiedergeben: „Ach Gott," ein Soldat usw.

Die Schmuggler haben Josés Kommen bezweifelt:



In diesem Moment ertönt schon Josés Lied in der Ferne, und Carmen braucht bloß, überlegen lächelnd, nach rückwärts zu deuten: „Hört ihr ihn, er ist da." Auch bei diesen, von Bizet gänzlich ohne Orchester gelassenen, leicht hingeworfenen Worten, wie bei ihrem keineswegs stürmischen Empfang Josés, steht die musikalische Behandlung in Widerspruch zu der hier abermals beliebten leidenschaftlichen Erregung der Majorität deutscher Carmensängerinnen; Carmens Gedanken verweilen noch bei dem verflossenen anregenden Abend, sie entgleitet geschmeidig Josés inniger Umarmung (E-dur Lauf der p spielenden Streicher) und muß ihm gleich von den Tänzen vor seinen Offizieren erzählen. Kurz vor Josés Auftreten liegt der entscheidende Wendepunkt des Dramas: die noch rasch hingeworfene Aufforderung der geschäftseifrigen Schmuggler, — die respekterfüllt Carmen eine unbegrenzte Beherrschung der Männerherzen zutrauen, — sie möge doch trachten, José als Mitglied der Schmugglerkompanie, gleich zur bevorstehenden Unternehmung, zu gewinnen, greift Carmen schnell entschlossen auf, im wohligen Bewußtsein ihrer nie versagenden Macht,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und sucht ihr einmal gefaßtes Vorhaben auch dann noch durchzusetzen, als sie die Erkenntnis von Josés tiefernster, empfindsamer Natur über die schwere Verantwortung belehren müßte, die sie durch das launische Spiel mit dem Schicksal eines solchen Menschen auf sich lädt.

Bis dahin war Carmen auch im Sinne des Originaltextes, ohne die falsche Unterstellung einer Leidenschaft für José, noch ohne subjektive Schuld geblieben; die Anstiftung zu seinem Dienstvergehen mag sie als eine Art Notwehr vor sich rechtfertigen können, ja sie hat im zweiten Akt „korrekt" gehandelt, indem sie ihre Verpflichtung gegen José allem voranstellte. In schwere, sühneheischende Schuld verstrickt sie sich auch weiterhin keineswegs dadurch, daß sie José eine ihm niemals (nur eben in der deutschen Übersetzung) gelobte Treue bricht, sondern daß sie trotz vollen Bewußtseins von der Flüchtigkeit dieser Episode das Leben des braven Burschen vernichtet, dessen Pflichtgefühl sich bis zuletzt verzweifelt wehrt und schon obgesiegt hat, als ihm die äußere Wendung der Dinge, Zunigas Eingreifen, keine andere Wahl mehr läßt. Sie zwingt ihn, Deserteur und Schmuggler zu werden, nicht, um ihn so für sich zu behalten, (die an ihre Abenteuer gewöhnten Kameraden hätten sie schließlich auch ruhig zurückgelassen), nicht einmal, um die heutige Liebesnacht zu erzwingen, die ja gerade nun der Schmuggeltour geopfert werden muß, sondern weil sie ihren Freunden und Freundinnen ihre Macht über José zu zeigen versprach und ihnen nicht um alle Welt möchte eine Niederlage eingestehen müssen, überhaupt wohl, weil in ihr jener Herrsch- und Zerstörungstrieb lebt, den sie mit all den Dirnen und Verderberinnen großen Stils teilt, mögen sie nun Nana, Lulu oder sonstwie heißen. Zöge José wirklich nach der Kaserne ab, so würde Carmens Zorn rasch verrauchen und sie sich vielleicht mit dem längst lauernden Zuniga trösten. Gewiß ist dieser Zorn auch zum guten Teil ehrlich und berechtigt; hat sie doch alles mögliche ausgeschlagen, um in dieser ersten Nacht seiner wiedererlangten Freiheit José zu beglücken, ihm vorgetanzt und vorgesungen, aber sicherlich redet sie sich noch mehr als nötig in Wut, um die Machtprobe zu bestehen und José zur Teilnahme an dem Schmuggelzug, zur Fahnenflucht zu verführen, die ihm die Rückkehr in ein ordentliches, ehrenhaftes Leben auf ewig abschneiden muß. Als sie dem ihr längst überdrüssig Gewordenen in seinem gräßlichsten Elend ausdrücklich und endgültig den Laufpaß gibt, sie, die ohne Not und mit Gewalt sein Leben an das ihre gekettet, büßt sie ihre Schuld mit dem Tode, gerade da zum ersten Male eine wirklich große Leidenschaft — Escamillo — in ihr Leben trat und ein Liebesgefühl von nie empfundener Stärke von ihr Besitz ergriffen hat. (Hier zum ersten Male hat der Komponist Carmen mit einer eigentlichen Liebesmelodie bedacht.) Das ist ebenso lebensecht, wie dra-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

matisch packend. In dieser Schlußszene gelangt jener andere Grundzug von Carmens Charakter, der die dramatische Qualität der Figur wesentlich steigert, zu bestimmtester Ausprägung und entfaltet eine tragische Größe, die in der Anlage der Darstellung schon vorgesehen sein muß, um hier keinen Riß verspüren zu lassen, sondern mit der Wucht eines Überzeugenden, Notwendigen zu wirken: Carmens fanatische Treue gegen sich selbst, die furchtlos entschlossene, die letzten Konsequenzen ziehende Bejahung und Vertretung ihrer Natur, ihres Rechtes, frei mit ihren Neigungen zu schalten. Daß sie es in diesem Falle verwirkte, hat sie wohl gefühlt. Wie leicht indes könnte sie sich den Folgen entziehen, wenn sie die eindringliche Warnung der Freundinnen beherzigen und die Auseinandersetzung mit José vermeiden würde:

Mercedes: „Er ist da!" Carmen hierauf: „Qui donc? Wer denn?". Sie fällt also nicht sofort mit der hastigen Frage „José?" ein, wie in der deutschen Übersetzung, und nicht in jähem Entsetzen, wie es in Deutschland vornehmlich der Brauch; ganz ruhig tut sie die Frage. Auf die ängstliche Warnung Frasquitas hat sie nicht zu entgegnen: „Ich erwart' ihn, hör' ihn an, was er sagt," sondern (— Je l'attends et je veux lui parler —) „Ich erwart' ihn und ich will mit ihm sprechen." Mit ihm sprechen, um gar keinen Zweifel zu lassen, um ihre Natur, ihre Wesensart rücksichtslos auch in Todesgefahr zu behaupten. Lieber den Tod, als ein vorsichtiges, opportunistisches Umgehen der Entscheidung, als nur ein unbestimmtes Auslaufen der für sie endgültig abgeschlossenen Liebesepisode: „Libre elle est née, et libre elle mourra". Mit überlegener Offenheit vollzieht sie die Abrechnung mit José, schleudert sie ihm, den Tod schon dicht vor Augen, das jubelnde Bekenntnis ihrer Liebe zu Escamillo noch einmal entgegen, und wenn sie in dieser Szene ausgerufen hat: „Carmen jamais n'a menti", so gibt ihr der ganze Verlauf des Dramas recht, nur nicht der deutsche Text. Rückten schon jene Worte im ersten Akt, von denen dieser Restitutionsversuch ausging, den Charakter in ein schiefes Licht — sie müßten einfach wörtlich lauten: „[:/: Ich denke an den Offizier, :/:] der mich liebt [:/: und den ich selbst :/:] wohl lieben könnte" —, so sind auch die vielen anderen, zu neutral oder direkt falsch übersetzten Textstellen nicht darnach angetan, das Mißverständnis aufzuklären und das Charakterbild deutlich hervortreten zu lassen. Hinzu kommt, wie gesagt, daß die Sprache der Musik, die uns alles „zwischen den Zeilen" zu Lesende in bestimmtester Weise kündet, entweder nicht verstanden oder der berühmten „Freiheit der individuellen Auffassung" zum Opfer gebracht wird. Es scheint eben immer noch nicht ins Allgemeinbewußtsein gedrungen, daß in der Oper durch die dynamischen Verhältnisse, durch den Ausdruck der Musik, der szenischen Auffassung Grenzen gezogen sind, die der Sänger-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

darsteller nicht überschreiten darf, ohne sich selbst den Boden unter den Füßen zu entziehen, ohne dem verständnisvollen Zuhörer künstlerische Pein zu bereiten. Besonders arg wird zumal den instrumentalen Verbindungsgliedern mitgespielt; in eben dieser Oper „Carmen" erlebt man neuerdings Folgendes:

José hat Carmen (im I. Akt, nach ihrer Gefangennahme) pflichtschuldig, und um durch zornige Energie sich des Eindrucks ihrer Worte zu erwehren, angeherrscht: „Sprich nicht mehr zu mir, schweig still, nicht hör' ich länger dich an," wendet sich so schroff, als es ihm irgend möglich, ab (abschließender fortissimo f-moll Akkord) und schweigt.

Das Orchester nimmt das Wort:

No. 29. *Moderato*



Was geschieht nun neuerdings während dieses wehmütig zarten Zwischenspiels? José drängt Carmen brutal quer über die ganze Vorderbühne hin zu einem Schilderhäuschen links ganz an der Seite und stößt sie mit gehörigem Nachdruck in dieses Gelaß hinein! Unglaublich, aber wahr! Und wie selbstverständlich läßt sich bei gutem Willen jenes Zwischenspiel szenisch gestalten („ausfüllen" nennt es der Bühnenjargon):

Carmen, die sich bei Josés heftigem Verweis mit gespieltem Erschrecken zurückgezogen, nähert sich ihm mit kokett-demütiger, schmachtender Miene und berührt seine Schulter; Zusammentreffen der Blicke bei der Berührung (Oboe gis); verwirrter Augenniederschlag Josés (Modulation nach fis: V 7). So allein ist auch die Verführungsszene, die nach dem geheimnisvoll grundierten Flötenthema dämonisch anschleichende Seguidilla organisch vorbereitet: wie kann bei der Ausführung der gekennzeichneten, halb brutalen, halb komischen Darstellung die Sängerin den rechten Ton, die rechte Haltung und Miene für den Anfang der Seguidilla finden?

Man verzeihe die Abschweifung; sie berührt sich indes eng genug mit unserem Thema; das „crimen laesae majestatis musicae" ist es, dessen so viele Darsteller und Regisseure, wie die meisten Übersetzer, sich in der Oper schuldig machen.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANGELO NEUMANN †

von Dr. Ernst Rychnovsky-Prag

Am 20. Dezember ist Angelo Neumann, der Direktor des Prager Deutschen Theaters, kaum 73 Jahre alt, von hinnen geschieden. Plötzlich hat ihm die Parze den Lebensfaden abgeschnitten. Oft vorher hatte sie es ja schon auf ihn abgesehen und ihn mit schweren Krankheiten heimgesucht. Aber sein eiserner Körper hielt allen tückischen Angriffen auf seine Gesundheit stand, bis schließlich in einem Augenblicke, da man es am wenigsten erwartet hätte, der Schnitter Tod an ihn herantrat und ihn mähte. Wie einen König hat ihn das deutsche Prag noch im Tode geehrt und wie einen König zur letzten Ruhestätte begleitet. Und ein König war er auch in seinem Reiche, dem Reiche, wo Schein und Sein so innig sich durchdringen.

25 Jahre ist Angelo Neumann an der Spitze des Prager Theaters gestanden. Aus den Niederungen, in die es durch die verkehrte Wirtschaft seines Vorgängers Kreibig geraten war, hat er es zu so achtunggebietender Höhe emporgeführt, daß man bald die schlimmen Tage vergaß, die es kurz vorher noch mitgemacht hatte. Denn das war eine der glänzendsten und im Gesamtbild Angelo Neumanns am schärfsten hervortretenden Eigenschaften: der Sinn für die Organisation. Nach allen Richtungen, die in dem vielgestaltigen Theaterbetrieb wie die Räder eines feinen Uhrwerkes ineinandergreifen, strahlte er aus. In Situationen, die jeden anderen zu Boden geworfen hätten, stand er aufrecht da wie ein Imperator, und je verwickelter die Verhältnisse auf ihn einstürmten, um so freudiger trat er auf den Kampfplatz, um mit dem Schicksal seine Kräfte zu messen. Und immer verließ er als Sieger die Arena. Sein scharfer Intellekt sah den Dingen auf den Grund, sein Blick schweifte sicherer in die Weite als man in vielen Fällen gleich verstand. Darin liegt auch das Geheimnis, daß Angelo Neumann die Genialität Richard Wagners früher erkannte, als alle anderen Theaterleiter Deutschlands, darin der Grund, warum er es wagte, nach den ersten Bayreuther Festspielen den „Ring des Nibelungen" an seinem Stadttheater in Leipzig aufzuführen und später mit einem eigens zusammengestellten Ensemble, dem „Fliegenden Wagner-Theater", eine Tournee quer durch Europa zu unternehmen, um für das gigantische Werk

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Propaganda zu machen, als die Zeit des vollen Verständnisses noch nicht gekommen war.

Die Energie, die sich in dieser einen zu historischer Bedeutung erwachsenen Tat ausdrückt, kennzeichnet überhaupt Angelo Neumanns Direktionsführung. Sie ist so sehr sein eigenstes Wesen, daß er es noch voriges Jahr, da er bereits im Alter des Patriarchen stand, wagen zu können glaubte, einem Rufe zu folgen, der ihn an die Spitze eines groß gedachten (inzwischen aber ins Wasser gefallenen) Opernunternehmens in Berlin tragen sollte. Diese Energie hat den Prager Theaterverhältnissen den Stempel aufgedrückt mit allen ihren Lichtseiten und dem Schatten, der überall dort sein muß, wo starke Lichtquellen ausstrahlen. Sein unbeugsamer Wille hielt an Ideen fest, die, solange sie sich nicht der Gunst des Publikums erfreuten, nicht ohne materielle Opfer zu behaupten waren. Das ist kurz die geschichtliche Entwickelung der Prager Philharmonischen Konzerte, die anfänglich ihre Programme vor leeren Häusern abwickelten, die aber jetzt Mode geworden sind und stets die ganze Prager deutsche Gesellschaft zu versammeln pflegen. Allerdings mußte Angelo Neumann später eine große Konzession an den Geschmack des Publikums machen und Solisten von Namen zur Mitwirkung herbeirufen, um das Haus zu füllen. Bis in die letzte Zeit hat er es zuwege gebracht, der Prager Bühne einen Rang zu behaupten, der sie aufs vorteilhafteste von allen Bühnen unterschied, die äußerlich mit ihr auf derselben Stufe stehen. Das lag in erster Linie wiederum daran, daß er sich mit weit ausschauendem Blick aller bedeutenden neuen Werke liebevoll annahm und Uraufführungen von Opern zustande brachte, die von Prag aus ihren Weg nach auswärts genommen haben. Ein feiner Kenner der Psychologie des Publikums, hat er auch die Maifestspiele ins Leben gerufen, die für manche andere Stadt Deutschlands, wo ähnliche Verhältnisse bestehen, vorbildlich geworden sind.

Nun ruht eine der markantesten Erscheinungen der deutschen Theaterwelt in Frieden, den sie auf Erden nie gesucht hat. Nun harrt ein großes — und da das Prager Theater nicht nur Kunstgut an sich, sondern auch ein nationales Gut von allergrößter Wichtigkeit ist — nicht leichtes Erbe des Nachfolgers. Möge über dem Entschluß der Berufenen ein glücklicher Stern walten!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus französischen und englischen Musikzeitschriften I.

BULLETIN FRANÇAIS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

(Paris) 1909, No. 5 bis 12. — „Douze mélodies inédites de Moussorgski“ (Zwölf unveröffentlichte Melodieen von Mussorgski) von Charles Malherbe und Louis Laloy. Mit Notenbeilage. — „Stendhal, Carpani et la vie de Haydn“ (Stendhal, Carpani und das Leben Haydns) von Michel Brenet. Über das in Mailand 1812 erschienene Buch „Le Haydine“ von Giuseppe Carpani und das von Stendhal unter dem Pseudonym Louis-César-Alexandre Bombet 1814 in Paris veröffentlichte Buch „Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie“. — „Joseph Haydn“ von A. de Bertha. — „La musique à Constantinople“ von Tigrane Tchaian. — „La mémoire polygonale et la musique“ (Das polygonale Gedächtnis und die Musik) von M. Daubresse. Als „polygonales“ Gedächtnis bezeichnet der Verfasser die Fähigkeit, sich an das zu erinnern, was dem Bewußtsein des Tages entschwuuden ist und erst im Traum, in somnambulen Zuständen usw. wieder über die Schwelle des Bewußtseins tritt. — „Images d'enfants par Gabriel Fabre“ von Louis Thomas. Über ein unter diesem Titel erschienenes, für Kinder bestimmtes Buch, das Kompositionen von Gabriel Fabre, kurze Gedichte von Madame Catulle Mendès und Illustrationen von Georges Delaw enthält. — No. 6: „A propos de quelques articles sur Richard Strauß“ (Über einige Artikel über Richard Strauß) von Romain Rolland. (Fortsetzung in No. 7.) Ausführliche Verteidigung Richard Strauß' gegen die Anklagen, er habe die „Salome“ von Mariotte zu unterdrücken versucht und Stellen aus Gnecchi's Oper „Cassandra“ entlehnt. Mit einem Briefe Strauß' und einem Mariotte's an den Verfasser. — „Portrait de Stephen Heller d'après un tableau du Louvre“ (Ein Porträt Stephen Hellers nach einem Gemälde im Louvre) von Georges Servières. Nach einigen kurzen Bemerkungen über ein von Gustav Ricard gemaltes Porträt folgt eine ausführliche Beschreibung des Lebens und Schaffens Hellers. — „Quelques notes de bibliographie Beethovénienne“ (Einige Bemerkungen zur Beethoven-Literatur) von Jean Chantavoine. Ausführliche Besprechungen zahlreicher neuer deutscher Schriften über Beethoven. — No. 7: „Qu'est-ce que la gymnastique rythmique?“ von Jean d'Udine. Eingehender Bericht über die Lehren Jaques-Dalcroze's, dem der Verfasser begeistertes Lob spendet. — „Impressions musicales d'enfance et de jeunesse“ (Musikalische Eindrücke aus der Kindheit und der Jugendzeit) von Maurice Griveau. — „L'hygiène du violon“ (Die Hygiene der Geige) von Lucien Greilsamer. Schluß des schon früher von uns angezeigten langen Aufsatzes über die Behandlung der Geige. — „Essai sur l'état de la musique en Angleterre aux XVI^{e}, XVII^{e}, et XVIII^{e} siècles“ (Skizze über die Musik und Musikpflege in England vom 16. bis 18. Jahrhundert) von Charles Bouvet. — „Auguste Durand“ (1830 bis 1909). Kurzer Nachruf auf den Verleger und Komponisten. — No. 8 bis 9: „L'enseignement musical dans les écoles

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

primaires" (Der Musikunterricht in den Volksschulen). Dieser Aufsatz, der in einem Beiblatt, das Mitteilungen der Französischen Gesellschaft der Musikfreunde („Société française des amis de la musique") enthält, abgedruckt ist, berichtet über eine Rundfrage, deren Ergebnisse in den späteren Nummern dieses Beiblattes veröffentlicht werden. — No. 8 bis 9: „Notice historique sur la vielle" (Historische Bemerkungen über die Drehleier) von E. de Bricqueville. (Schluß in No. 10.) Interessanter Aufsatz mit vielen wertvollen Abbildungen. — „Le congrès de Vienne" (Der Wiener Kongreß [der Internationalen Musikgesellschaft]) von Jules Ecorcheville. Mit Illustrationen. — No. 10: „Le professeur Hugo Riemann" von Jules Ecorcheville. Sehr lobender Aufsatz zum 60. Geburtstag Riemanns. — „Préludes javanais" (Javanische Präludien) von dem Javaner Sastro Prawiro Interessanter Aufsatz über javanische Musik, mit Notenbeispielen. — „Sanctuaires de musiciens" (Musikern geweihte Stätten) von May de Rudder. Die Verfasserin berichtet über ihren Besuch des Bach-Museums in Eisenach, der Wartburg, des Wagner-Museums in Eisenach, Wahnfrieds, der Mozart-Häuser in Salzburg, des Beethoven-Hauses in Bonn usw. — No. 11: „Lettres de Boieldieu 1830—1834" (Briefe Boieldieu's), veröffentlicht und mit Anmerkungen versehen von Paul Louis Robert. (Fortsetzung in No. 12ff.) Die meisten dieser Briefe sind vorher noch nicht veröffentlicht worden und stammen aus einer von der Enkelin des Komponisten, Frau Samson-Boieldieu, der Stadt Rouen vermachten Sammlung. — „Euterpe ambigua" von L. Gandillot. Kurzer Aufsatz über die von Hugo Riemann in den „Elementen der musikalischen Ästhetik" behandelte Frage der Musiktheorie. — „La musique des rois d'Angleterre de 1500 à 1700" (Die Musikpflege der Könige von England) von Jules Ecorcheville. Über das von Henry Cart de Lafontaine herausgegebene Werk „The King's musick". — No. 12: „Charles Bordes" von Georges Servières. Nachruf auf den am 8. November 1909 gestorbenen Komponisten und Musikgelehrten. — „Les origines de l'orgue. Étude historique" (Der Ursprung der Orgel. Eine historische Studie) von Charles Mutin. — „Les music-halls. Enquête-étude" (Die Musikhallen. Eine Umfrage und eine Studie) von Charles Clarisse. (Fortsetzung folgt.) Über Kaffeehaus-Konzerte, Kabaretts und dergleichen. — „L'édition vaticane et la reforme grégorienne" (Die vatikanische Ausgabe [des Graduale] und die Reform des Gregorianischen Kirchengesanges) von Amédée Gastoué.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London), Nr. 464—473 (August—Dezember 1909). „Hugo Riemann". Zu seinem 60. Geburtstage. — „A quaint old-world grace" (Über eine seltsame alte Verzierungsart) von Frederick Niecks. (Schluß in No. 46). Über die alte Acciaccatura. — „Wagners ‚Rienzi'" von J. S. S. — „Moussorgski and his methods" (Mussorgski und seine Methoden) von Albert Visetti. Über Mussorgski's Anwendung der menschlichen Stimme ohne Worte, wie über den Charakter der Mussorgski'schen Musik im Allgemeinen. — „The dramatic element in Mendelssohn's music" von Georg Langley. — „Music and melancholy" von Frederick Kitchener. Über die Melancholie vieler großer Musiker, deren Ursache der Verfasser in der zu einseitigen Beschäftigung mit einem Gegenstande erblickt. — „Musical festivals of the part" (Musikfeste [in England] in der Vergangenheit [im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts]) von J. S. S. — „Busoni on musical aesthetics" (Busoni über Musikästhetik) von Edward J. Dent. — „Secular notation in mediaeval days" (Weltliche Musik im Mittelalter) von Annette Hullah. — „The imperialist in music" von D. C. Parker. Über die Musikpflege in englischen Ländern. — „Music and british authors" (Die Musik und die britischen Schrift-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

steller) von James A. Browne. (Schluß in No. 466.) — No. 466: „Liszt and his biographers" von Frederick Niecks. Hauptsächlich von Göllerichs Buch über Liszt handelnd. — „Händels ‚Messiah' (An old vocal score)" (Über eine alte Vokalpartitur von Händels „Messias") von J. S. S. Über die von Chr. Fr. G. Schwenke in Hamburg im Jahre 1809 besorgte, mit deutschem Text von Klopstock und Ebeling versehene Ausgabe des Händelschen Werkes. — „The Minnesingers" von Nesta de Robeck. — No. 467: „A Sketch of the history of orchestration" (Eine Skizze der Geschichte der Orchestration) von Frederick Niecks. (Schluß in No. 468). — „J. P. Rameau and the true principles of vocal culture" (J. P. Rameau und die wahren Prinzipien der Stimmbildung) von Matthew Shirlaw. — „A difference between music and literature" (Über einen Unterschied zwischen Musik und Literatur) von Sydney Grew. — „Nietzsche as musical critic" (Nietzsche als Musikkritiker) von D. C. Parker. — No. 468: „Some musical conventions of the eighteenth century" (Einige Gewohnheiten auf dem Gebiete der Musik im 18. Jahrhundert) von Ebenezer Prout. Über Eigentümlichkeiten in der Notenschrift des 18. Jahrhunderts. — „Beethoven" von J. S. S. Kurzer Aufsatz über das Drama „Beethoven" von René Fauchois, dessen freie Bearbeitung von Louis N. Parker durch Herbert Beerbohm Tree in London aufgeführt wurde. — „Portuguese music" Notizen über portugiesische Musik. — „The Music in Spain" (Die Musik in Spanien) von D. C. Parker. — No. 469: „Ebenezer Prout (1835—1909)" von J. S. S. Nachruf auf den Musikgelehrten. — „The year 1909." Rückblick auf die Musikpflege im Jahre 1909. — „New phenomena" (Neue Erscheinungen) von Frederick Niecks. Über Eigentümlichkeiten der Musik Richard Strauß', Debussy's und anderer moderner Komponisten. — „George Eliot and Robert Schumann" von Frederick Kitchener. — „Children and music" (Die Kinder und die Musik) von D. C. Parker. — No. 470: „Opera" (Die Oper) von Frederick Niecks. (Schluß in No. 471.) Eine ästhetische Abhandlung über die Form der Oper. — „Richard Strauß's ‚Elektra'" von J. S. S. — „Der Freischütz" von Nesta de Robeck. — „Musicians and painters" (Musiker und Maler) von James A. Browne. — „The Dance" (Der Tanz) von D. C. Parker. — No. 471: „Frederic Chopin." — „Chopin and Schumann" von Frederick Kitchener. (Siehe Revue in Heft IX, 21.) — „An appreciation of Bach's ‚Matthew Passion'" (Eine Würdigung der Matthäus-Passion von Bach) von C. — „A Jubilee in Russia" (Ein Jubiläum in Rußland) von Ellen von Tideböhl. Zur Feier des 50jährigen Bestehens der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft. — No. 472: „Carl Reinecke." Ausführlicher Nachruf mit Biographie. — „The Allemande in Suites, Partitas and Orders" von Frederick Niecks. (Schluß in No. 473.) — „Dr. Arne" von J. S. S. Kurzer Aufsatz über Thomas Augustine Arne (1710—1778), den Komponisten der Volkshymne „Rule Britannia", sowie vieler Opern, Lieder und anderer Werke. — „George Thompson and Haydn" von J. Cuthbert Hadden. Über die persönlichen Beziehungen des Verlegers zu dem Komponisten. — „The Mörike Songs and the Eichendorff-Songs of Hugo Wolf" von George Lowe. — „The fame of the composer" (Der Ruhm des Komponisten) von D. C. Parker. — No. 473: „Goldmark's ‚Queen of Sheba'" (Goldmark's „Königin von Saba") von Edmondstoune Duncan. — „Edouard Colonne." Kurzer Nachruf. — „The song of to-day" (Über das heutige Singen) von D. C. Parker. Magnus Schwantje

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Auf die Vlämische Oper kann man das Wort anwenden „les extrêmes se touchent". Hier ist die Losung: „Fideler Bauer" und „Försterchristl" oder Wagner, dessen „Meistersinger" eine recht verdienstvolle, „Tristan" mit Van Dyck und Frau Litvinne als Gästen unter Führung Schreys eine glänzende Wiedergabe fanden. Einiges Interesse zeigte das Publikum noch für Spontini's „Vestalin" und Ennas melodieenreiche, szenisch wirksame Oper „Cleopatra". A. Honigsheim

BERLIN: Komische Oper. Zum erstenmal: „Das vergessene Ich", Text von Richard Schott, Musik von Waldemar Wendland. Die Bezeichnung „komische Oper" ist ein wenig zu anspruchsvoll für dieses Werkchen, das, in die Gebiete teils der Operette, teils der Posse hinüberspielend, seiner Stilmischung wegen vielleicht am besten musikalischer Schwank genannt werden könnte. Die sich anfangs mit lähmender Schwerfälligkeit entwickelnde Handlung dreht sich um die Person des Bildschnitzers Rümelin. Um ihn für sein schlechtes Gedächtnis gründlich zu bestrafen, reden seine Freunde ihm vor, er sei nicht Rümelin, sondern der Komponist Schmitz. Aus dieser Verwechslung der Persönlichkeiten ergeben sich allerlei drollige Situationen, die am Schlusse natürlich zu einer Verlobung und zum friedlich heiteren Ausgleich führen. Wendlands Musik ist eine hübsche Talentprobe, die namentlich der geschickten Instrumentationskunst des Komponisten ein erfreuliches Zeugnis ausstellt, während die Erfindungsgabe etwas dürftig und die Ensembletechnik unfertig erscheint. Augenscheinlich regt sich hier eine aufstrebende Begabung, die mit den Vorbedingungen der Bühnenwirkung noch nicht recht vertraut ist und auch über das erforderliche Maß von Konzentrationsfähigkeit noch nicht verfügt. Indessen darf die Neuerscheinung ihrem künstlerisch ernsten Charakter nach wohl mit sympathischem Interesse begrüßt werden. Die Aufführung mit Ludwig Mantler in der Hauptrolle und Selmar Meyrowitz am Dirigentenpult verdient aufrichtige Anerkennung. Paul Bekker

BOSTON: Das zweite Jahr der Bostoner Opern-Gesellschaft hat mit großem Erfolg begonnen. Während im vorigen Jahre die Solisten von ungleichem Range waren, haben wir jetzt nur gediegene, zum Teil berühmte Solisten. Lobenswert ist es, daß im Opernhause keinerlei Wiederholungen von Musikstücken gestattet sind. Die Leitung hat auch versucht, das Publikum zu zwingen, schon vor dem Anfang der Vorstellungen auf den Plätzen zu sein — doch das war unmöglich. — Von den aufgeführten Werken nenne ich die folgenden: „Mefistofele", sehr prächtig aufgeführt; „Othello", in dem Slezak als Othello und Amato als Jago großen Erfolg hatten; Debussy's Werk „Der verlorene Sohn", das von seinen späteren Werken sich sehr unterscheidet und mir besser gefällt als diese, obwohl es von Massenet beeinflußt ist. Es ist eigentlich keine Oper, sondern eine Kantate und hat die einfachste Handlung, die je auf einer Opernbühne dargestellt worden ist: der „verlorene Sohn" kommt heim, und die Mutter bringt den Vater dazu, ihm zu verzeihen; das ist die ganze Geschichte. Alice Nielsen sang entzückend; sie ist eine sehr gewandte Künstlerin und entwickelt sich noch in mannigfacher Hinsicht. Von Norina in „Don Pasquale" bis zur Mutter im „Verlorenen Sohn" ist ein weiter Weg, aber Frau Nielsen ist in beiden Rollen erfolgreich aufgetreten. — Auch „La Tosca" ist aufgeführt worden. Renaud war kein so guter Scarpia, wie es Scotti gewesen war. Aber Carmen Melis war eine prächtige und anziehende Tosca. — Constantino ist stimmlich der beste Solist in dem heurigen Ensemble und ist auch ein guter Darsteller geworden. — In „La Gioconda" trat Lillian Nordica wieder auf. Sie gab ihr Bestes in diesem Werk, sie sang prächtig, und ihre Darstellung war sehr wirkungsvoll. „Die Garde stirbt, aber sie ergibt sich nicht." So haben wir die alte Garde: Sembrich, Schumann-Heink, Nordica, die ihre Stellung auf der Bühne so sicher behaupten wie immer, ohne daran zu denken, sich zu ergeben. Louis C. Elson

BRESLAU: Margarete Siems (Dresden) kam jüngst hierher, um sich ihren Landsleuten zum ersten Male auf der Bühne zu zeigen. Gleich ihre Antrittsrolle, die „Traviata" Verdi's, brachte ihr einen immensen Erfolg, und ihre weiteren Rollen, die Konstanze in der „Entführung aus dem Serail" und die Frau Fluth, bestätigten diesen ersten Sieg in vollem Umfange. — Am ersten Weihnachtsfeiertag hörten wir des 12jährigen Erich Wolfgang Korngolds Tanzpantomime „Der Schneemann", die in Wien sich gleich in der Hofoper vorstellen durfte und deshalb einen lebhaften Streit der Meinungen entfesselte. Das zierliche Werkchen ist textlich von äußerster Harmlosigkeit. Die Partitur, zu der Korngolds Lehrer von Zemlinsky die Instrumentation beisteuerte, zeugt für das frische Talent des Knaben, die Bühnenvorgänge sinnfällig zu illustrieren. Den Eindruck, daß sich hier ein musikalisches Genie ankündigt, hatte ich jedoch nicht. Leo Delibes scheint bei dem „Schneemann" Pate gestanden zu haben. An seine Art erinnert die kleine Pantomime mit ihren koketten Tanzmelodieen am meisten. — Das Schauspielhaus brachte ein französisches Werk „Hans der Flötenspieler" von Louis Ganne heraus, das hier als Operette firmiert, während es in Wahrheit viel eher als komische Oper zu bezeichnen ist. Das Libretto zeigt eine nicht übermäßig interessante Variation des „Rattenfänger"-Motivs, die Musik ist flüssig, zierlich und elegant. In der Aufführung überragte der junge Baritonist Herper, der eine wahre Prachtstimme besitzt, beträchtlich die übrigen Mitwirkenden. Seiner Verkörperung des Titelhelden verdankte „Hans der Flötenspieler" eine sehr freundliche Aufnahme. Dr. Erich Freund

DORTMUND: Außer den „Meistersingern" mit der gemütvollen Vertiefung Reisingers in der Rolle des Hans Sachs und einer von großem Klangreiz getragenen Wiedergabe von „Cosi fan tutte" in der Einrichtung des Königlichen Residenztheaters in München ging in den letzten Wochen die Oper „Quo vadis?" von Nougouès über unsere Bühne. Die blühende Musik, in der Lyrik sehr weichlich, in der Dramatik mit mancher wirkungsvollen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steigerung, läßt den deutschen Hörer den tiefen Gehalt des Romans aus den Zeiten der Christenverfolgungen innerlich doch nicht genug mitfühlen. Um so mehr zieht der Glanz der Ausstattung an. Hier hatte sich Direktor Hofmann bei der Inszenierung keine der effektvollen Möglichkeiten entgehen lassen. Darin und in der guten Wiedergabe war der große äußere Erfolg begründet. Hofmann und Kapellmeister Wolfram wurden wiederholt gerufen.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Karl v. Kaskels Oper „Der Gefangene der Zarin" ist nun endlich wieder in den Spielplan aufgenommen worden und hat bei ausverkauftem Hause wieder einen sehr lebhaften Erfolg erzielt. — Zwei Operettenpremièren gab es an den Weihnachtstagen. Das Residenztheater brachte die Operette „Tanzhusaren" von Albert Szirmai und das Zentraltheater Lehár's „Graf von Luxemburg" heraus. In beiden Fällen sind lebhafte Erfolge zu verzeichnen, an denen die Kapellmeister Korolanyi und Pittrich in erster Linie Anteil haben; von wirklichem Kunstwerte kann bei beiden Stücken trotz hübscher Einzelnummern nicht die Rede sein. Man fragt sich nur, wann auf diesem Gebiete die so dringend wünschenswerte Wendung zum Bessern endlich eintreten wird. Denn darüber kann kein Zweifel sein, daß der gegenwärtige Operettenstil eine Verwilderung des musikalischen Geschmacks auf die Dauer herbeiführen muß. F. A. Geißler

ESSEN: Von der Oper ist auch in diesem Jahre nur wenig zu sagen. Puccini's „Tosca" kam spät zu uns und verschwand gar schnell wieder; die „Hugenotten" schliefen ebenfalls ein, ehe sie recht wach geworden, denn wir haben keine Sänger, die zu interessieren vermögen. Auch „Don Juan" brauchte den steinernen Gast nicht oft zu bitten, trotzdem wenigstens die Inszenierung durch Direktor Hartmann sehr verdienstvoll war. Hartmann verwendet Vor- und Hauptbühne und ermöglicht es dadurch, daß innerhalb der einzelnen Akte ohne Pause durchgespielt werden kann. Dem flotten Verlauf des Ganzen ist das natürlich von großem Nutzen. Auch sonst hat Hartmanns Inszenierung manches Gute, indem sie auf Grund der alten Textbücher und Bühnengepflogenheiten die Absichten da Ponte's und Mozarts wieder in ihr Recht setzt. Die Bühnen sollten an diesem Versuche nicht achtlos vorübergehen, zumal er keinen szenischen Aufwand erfordert.

Max Hehemann

GENF: „Quo vadis?" von Nougouès: ein Rattenkönig von Banalitäten; vereinzeltes, nicht übel Gelungenes im ersten und im letzten Akt kann die furchtbare musikalische Öde alles übrigen nur noch fühlbarer machen. Die Aufführung des Werkes, das bei einem rührend naiven Feiertags-Publikum übrigens starken Erfolg hatte, als solche ist dagegen recht annehmbar — wie immer, unter selbstverständlicher Ausnahme des Chors.

Robert Pollak

HAAG: Von der Oper ist noch immer sehr wenig Erfreuliches zu berichten. Die mit vielem Aufheben angekündigte Deutsche Oper ist inzwischen entschlafen; mit einer sehr schlechten „Lohengrin"-Aufführung hatte sie wenig Glück. Die Französische Oper gibt nichts Neues; „Carmen", „Faust", „Mignon" usw. werden genau so aufgeführt wie man es vor 25 Jahren auch sah; kurz — hier herrscht der rechte Schlendrian. Man erwartet alles von der Zukunft und hegt verschiedene großartige Pläne: Maifestspiele in Rotterdam und eine Deutsche Oper in einem eigenen Theater im Haag. Weiter ist man hier im Begriff ein Konsortium zu bilden für ein großes Wagnertheater in Scheveningen nach dem Bayreuther Muster. Sobald eine Summe von 3 Millionen Mark zusammen gebracht worden ist, soll mit dem Bau des Theaters angefangen werden. Man hofft schon im Jahre 1913 die Eröffnungsvorstellung geben zu können. Geplant sind 22 Vorstellungen von Wagnerdramen im Sommer und 8 im Winter. Die provisorischen Entwürfe sind bereits fertig. Ob die großartige Idee zur Verwirklichung kommen wird? Wir wollen hoffen. Ein Beethovenhaus in Bloemendaal bei Haarlem, ein Wagnertheater in Scheveningen — zwei der friedlichen Kunst gewidmete Tempel an unserer Küste. Diese Pläne beschäftigen unsere Kunstfreunde, während unsere Politiker heftig streiten über die beantragten 40 Millionen für unsere Küstenverteidigung. Jedenfalls ein merkwürdiges Zusammentreffen. Ob die paar Millionen für die Künste eher zusammengebracht werden als die 40 Millionen für die Küste? Warten wir ab!

Herman Rutters

HELSINGFORS: Die Saison unserer Operngastspiele — eine stehende Oper haben wir ja nicht — begann mit der mustergültigen Aufführung von „Siegfried", unter Leitung Georg Schneevoigts und mit den hervorragenden Künstlern Hans Tänzler (Siegfried), Sebastian Hofmüller (Mime) und Ellen Gulbranson (Brünnhilde). Besonders zu erwähnen sind die Urpremieren zweier einheimischen Opern: „Eliman Surma" von Oskar Merikanto und „Daniel Hjort" von Selim Palmgren. Die erste ist durchaus melodisch, manchmal auch harmonisch interessant, entbehrt aber dramatischer Vertiefung. Die Hauptpartie wurde von Irma Tervani glänzend gesungen. Die Oper „Daniel Hjort" ist in hohem Maße interessant, reich an Stimmungen, voll von Pathos und dramatischen Steigerungen, die Orchestration farbenreich. Die Titelrolle (Bariton) wurde im Spiel wie im Gesang ausgezeichnet wiedergegeben von William Hammar.

Axel von Kothen

KÖLN: Im Opernhause wurde am Sonntag vor Weihnachten der vieraktigen großen Oper „Die Girondisten" bei ihrer ersten deutschen Aufführung ein lauter äußerer Erfolg bereitet. Dem Komponisten Fernand Le Borne war in dem von André Lénéka und Paul de Choudens verfaßten, sehr wirksamen Textbuche, das im Paris des Jahres 1793 die blutige Aufreibung des Häufleins der gemäßigten Republikaner (Girondisten) durch die skrupellosen Jakobiner in effektvoller Weise behandelt, eine keineswegs alltägliche Chance geboten, die nach besten Kräften auszunutzen er sich vorwiegend nach seiten der Theatralik als gewandter Musiker bemüht hat. Das wüste Treiben der Massen, die Charakterisierung der Hauptfiguren und der gegensätzlichen Stimmungen sehen wir durch-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

weg in gelungener musikalischer Schilderung veranschaulicht. Mit zum Besten zählt die gefühlvolle Ausmalung des in einem edlen Liebespaare repräsentierten lyrischen Elements. Der fast völlig rezitativisch dialogisierende Gesang läßt die melodische Linie allzuviel vermissen, während auch sonst die Erfindung nicht immer ausreicht und das orchestrale Tongemälde nicht frei von toten Strecken ist. Chorhymnen des Revolutionskomponisten Gossec und die Marseillaise sind eindrucksvoll eingeflochten. Im ganzen eine Oper, bei der musikalisch anspruchsvolle Leute weniger auf ihre Kosten kommen, als die breite Menge. Ernst Knoch hat das immens schwierige Werk vortrefflich einstudiert und temperamentvoll dirigiert. Solistisch ragte Alice Guszalewicz als dramatisch fesselnde, gesanglich bravouröse Laurence mächtig hervor. Die einen großen Personenaufwand erfordernde Oper hat eine prachtvolle und recht kostspielige Inszenierung erfahren. Hoffentlich macht sie sich bezahlt. Der Komponist durfte sich mit seinen wesentlichen Interpreten in die Ehren des Abends teilen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Zwischen einer erstmalig und starkzügig von Kapellmeister Pollak geleiteten Wiedervorführung der „Salome" von Richard Strauß, die diesmal vornehmlich durch sehr wohlgelungene Debüts des vortrefflich darstellenden und tanzenden Frl. Sanden als Salome und des sonor singenden Herrn Lüppertz als Jochanaan und durch die Mitanwesenheit des schließlich auch auf die Bühne gerufenen Komponisten interessieren mußte, und zwischen einer „Meistersinger"-Reprise am zweiten Weihnachtsfeiertage, bei der der als Sachs gastierende Robert vom Scheidt sich trotz einem bedauerlichen Mangel an Stimmtiefe einen bedeutenden Erfolg ersungen hat, gab es am ersten Christfestabend eine Erstvorführung von Carl Goldmarks dreiaktiger Oper „Ein Wintermärchen", der auch das Leipziger Publikum, ohne sonderlich erwärmt zu sein, mit beifälliger Hochachtung begegnete. Kapellmeister Pollak, Regisseur Marion, die Herren Urlus (Leontes), Klinghammer (Polixenes), Schroth (Florizel), Rapp (Camillo) und Dlabal (Valentin), sowie auch die Damen Rüsche-Endorf (Hermione) und Merrem (Perdita) taten ihr Möglichstes zur Belebung der in der Handlung und in der Musik allzu automatisch-theatralischen Komödie, Chor und Ballet beteiligten sich in hervorragender Weise an der schönen Herausstellung des zweiten Aktes, der mit der größeren Erfindungsfrische seiner Musik auch hier am unmittelbarsten ansprach, und von seiten des Orchesters und der Inszenierung wurde Festliches dargeboten —, dennoch aber wollte die Erstaufführung weder zum Ereignisse noch zu einem Erlebnisse werden, und gleich Wien und Berlin dürfte wohl auch Leipzig sich nicht lange mit dem „Wintermärchen" aufhalten, sondern schnell zu neuen „Liebeleien" übergehen.

Arthur Smolian

NEW YORK: Zweimal nacheinander hat sich Puccini seine Operntexte in New York geholt, und sogar aus demselben Theater: zuerst die Long'sche „Madame Butterfly", von Belasco wundervoll inszeniert; und jetzt Belasco's eigenes Stück „La Fanciulla del West". Aus der „Butterfly" ist die populärste aller italienischen Opern geworden; ob aber dem „Mädchen aus dem goldenen Westen" ein ähnliches Glück beschieden sein wird, ist sehr zu bezweifeln. Es spielt in Kalifornien. Bei den Goldgräbern wohnt ein junges Mädchen, Minnie, die ihnen in ihrer Schenke Getränke verabreicht, eine Tanzhalle hält, ganz allein in ihrer Behausung lebt und schließlich ihren ersten Kuß einem Räuberhauptmann gibt, den sie mit knapper Not vom Galgen rettet, um dann mit ihm das Goldland zu verlassen. Als Schauspiel ist dieses spannende Stück hier sehr beliebt; für Musik aber ist es wenig geeignet mit seinem realistischen Dialog und seinem Mangel an lyrischen Ruhepunkten. Um Lokalfarbe hat sich Puccini wenig bekümmert; eine Zuñi-Indianermelodie legt er einem Negerminstrel in den Mund, und einige andere amerikanische Klänge sind hier und dort angebracht, aber so verändert, daß man sie kaum erkennt. Dies hätte ihm das Publikum nicht verübelt, wenn die Musik an und für sich interessant wäre; dies ist aber nicht der Fall. Die Mache ist virtuos, die Erfindung aber viel schwächer als in „Butterfly", „Tosca" und „La Bohême". Die Aufnahme war übrigens sehr glänzend; fast 60mal wurde der Komponist mit dem Dirigenten Toscanini und den Sängern gerufen. Fast noch mehr als diese feierte man Belasco, der wochenlang als Regisseur gearbeitet hatte, um Caruso, Emmy Destinn, Amato und noch 14 Anderen ein neunundvierziger kalifornisches Benehmen und Ansehen beizubringen, und zwar mit außerordentlichem Erfolge. Was aber in Europa ohne Belasco'sche Beihilfe aus diesem Drama werden wird, ist schwer zu erraten. In Italien wird man wahrscheinlich diese „Miners" in die bekannten sizilianischen Landstreicher verwandeln. Chicago und Boston bereiten die Oper mit eigenen Kräften vor; von europäischen Städten wird London (im Juni) sie zuerst hören.

Henry T. Finck

PARIS: Ein sehr glücklicher Gedanke war es kaum, aus Shakespeares „Macbeth" eine französische Oper zu machen. Ein äußerer Grund lag nicht vor, und ein innerer Grund dürfte noch schwerer zu finden sein. Was kann in „Macbeth" die Musik herausfordern und den Komponisten besonders reizen? Nicht der Stoff an sich, der Mord aus politischem Ehrgeiz, der andere Mordtaten nach sich zieht, sondern nur das phantastische Element, das mit der Handlung nur lose verknüpft ist, die zwei Hexenszenen, die Geistererscheinung beim Bankett und der Nachtwandel der Lady Macbeth. Die Abwesenheit jeder, auch der geringsten Liebesgeschichte ist auf der anderen Seite für die Musik so ungünstig als möglich. Der talentvolle Schweizer Komponist Ernest Bloch hat daher sicher unrecht gehabt, sich an einen „Macbeth" zu machen, aber wenn man diese Frage beiseite läßt, so muß man anerkennen, daß er ein außerordentliches Können und ein gewisses dramatisches Verständnis entwickelt hat, um dieses große Werk in vier Akten und sieben Bildern auf die Füße zu stellen. In Edmond Fleg, einem Schweizer Landsmann, fand er einen Mitarbeiter, der vielleicht zu genau dem Originaldrama folgte, aber doch für die musikalischen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bedürfnisse einen richtigen Blick hatte. Immerhin wäre es den beiden jungen Schweizern kaum beschieden gewesen, mit ihrem hochtragischen Werke in der Pariser Komischen Oper anzukommen, wenn sich nicht die Sängerin Lucienne Bréval, die ihre Landsmännin ist und eigentlich Brennwald heißt, für das Werk im allgemeinen und die Partie der Lady Macbeth im besonderen interessiert hätte. Sie verließ zeitweise die Große Oper, wo der „Macbeth" keine Aussicht hatte, und ließ sich für die Lady Macbeth als Gast in der Komischen Oper anwerben. Edmond Fleg hat den „Macbeth" für die Musik in einen Prolog und drei Akte zerlegt und läßt jeden Akt aus zwei Bildern bestehen, die der Komponist durch lange Zwischenspiele verbunden hat. Störend ist dabei nur, daß der Nachtwandel der Lady Macbeth auf der gleichen Schloßterasse spielt, wo nachher die Krieger Macduffs einbrechen und Macbeth von seinem Gegner erschlagen wird. Ernest Bloch steht ganz auf dem Standpunkte der modernsten französischen Schule. Er wendet ungefähr das System Debussy's, wie es in der Märchenoper „Pelleas und Melisande" vorgezeichnet ist, auf die blutige Macbethtragödie an. In dem Bilde, wo Lady Macduff ihre Kinder zu beruhigen sucht, ist die Nachahmung Debussy's sogar mit Händen zu greifen, während im übrigen Bloch für den wuchtigeren Stoff auch wuchtigere Mittel anwendet und vor dem wahnsinnigsten Orchesterlärm und den grausamsten Disharmonieen niemals zurückschreckt. Seine geschraubte Harmonik und seine Furcht vor jeder deutlichen Melodik hat er mit Debussy gemein, aber dazu kommt die Wagnersche Orchestermasse, die nur zu oft die Sänger verhindert, verständlich zu deklamieren. So kommt es, daß die drei Zwischenspiele in der Mitte der drei Akte, so lange und lärmend sie auch sein mögen, doch musikalisch reicher und interessanter sind, als der Rest. Von diesem Urteil ist bloß das erste Bild des dritten Aktes auszunehmen, in dem die originelle Kombination von drei Altistinnen, die die Hexen darstellen, sehr glücklich und sogar melodisch interessant ausgenutzt ist. Die Nachtwandelszene der Lady Macbeth hat dagegen trotz der tragischen Gestaltungskraft der Sängerin Bréval in musikalischer Beziehung weniger gehalten, als man erwartet hat. Auch die Erscheinung von Banquos Geist am Königsbankett blieb hinter den Erwartungen zurück. In der Partie des Macbeth fand der holländische Bariton Albers zwar reiche Gelegenheit, sein schönes und großes Organ zur Geltung zu bringen, aber gerade er ließ es am meisten an deutlicher Textaussprache fehlen und erschwerte dadurch das Verständnis. Alle übrigen Partieen sind wenig bedeutend. Felix Vogt

PRAG: Am Opernhimmel des Deutschen Theaters leuchtet ein neuer Stern auf, Hedwig Debicki, eine junge Polin, die durch ihren stimmlichen Glanz berechtigtes Aufsehen machte. Mit ihr zugleich erschien ein neuer Kapellmeister, Cavalliere Stermich, den man für einen tüchtigen Musiker halten darf. „Butterfly" und „Faust", die er dirigierte, hinterließen einen guten Eindruck. — Zu verzeichnen ist auch das Gastspiel des I. Wiener Kinder-Operetten-Ensembles, das u. a. „Mikado", „Hänsel und Gretel" (auch eine Operette?) aufführt. Wenn man auch bekennen muß, daß sich unter den Mitgliedern des Ensembles beachtenswerte schauspielerische Talente befinden, so muß man doch diese Ausschlachtung der Kinder zu Zwecken der Sensation auf das schärfste verurteilen. — Im Weinberger Stadttheater hat die Operette „Die Sultansbraut" von Karl Weis bei glänzender Ausstattung und sehr sauberer Aufführung einen stürmischen Erfolg davongetragen. Man kennt Weis als den Komponisten des „Polnischen Juden" weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus. Wenn es möglich ist, daß Operetten von anderswoher als von Wien ihren Siegeszug antreten können, so wird dies vielleicht bei der „Sultansbraut" der Fall sein. Das Libretto von R. Pohl ist geschickt gemacht, wenn auch die Witze, die man nun einmal gern in jeder Operette hört, fehlen. Das Beste ist entschieden die Musik Weis', die wiederum beweist, daß dem Komponisten als Vollblutmusiker wirklich etwas einfällt. Und auch dort, wo man einen Augenblick lang meinen könnte, man habe diesen oder jenen Dreivierteltakt da oder dort einmal im Vorübergehen gehört, nimmt Weis durch seine aparte Behandlung des Orchesters für sich ein, weil aus jedem Takt die persönliche Note klingt, die seine Musik über das Niveau der Wiener Operettenmusik hinaushebt. Dr. Ernst Rychnovsky

SCHWERIN: Novemberstürme und das nahende Fest zwangen die Leitung des Hoftheaters zu sparsamer und vorsichtiger Repertoirebildung. Zu erwähnen ist nur die „Manon"-Aufführung (Massenet), die in ihrer vortrefflichen Vorbereitung durch Kähler und durch viel gutes Einzelkönnen (Frl. Strauch, Herr Kraze) den Wert einer guten Tat gewann. Die schwungvolle und zierliche Sprache Massenets weckte den Wiederhall einer nur kleinen Gemeinde. Von einer „Walküre"-Aufführung ist nichts Erhebliches zu berichten. Dr. Hußla

WEIMAR: Als örtliche Novität kam Tschaikowsky's „Eugen Onegin" zur wohlgelungenen Aufführung. Das in Rußland sehr beliebte und populäre Werk wurde trotz vorzüglicher Wiedergabe und prachtvoller, sinngemäßer Inszenierung ziemlich flau aufgenommen. Es ist dies um so weniger zu verstehen, als die Musik melodisch reizvoll und ohrenfällig ist. Die Hauptrollen lagen in den Händen von Beatrice Giertsen (Tatjana), Helene Jung (Olga), Hans Bergmann (Onegin) und Benno Haberl (Lenski). Das Orchester unter Raabes sicherer Führung war vorzüglich. — Ein Gastspiel von Maria Labia als Martha im „Tiefland" entsprach nicht ganz den ihrem Rufe entsprechenden, gehegten Erwartungen. — Den großen und kleinen Kindern wurde zur Weihnachtszeit Görners unverwüstliches „Aschenbrödel" beschert. — Gelungene Wiederholungen der „Meistersinger", „Fidelio", „Hoffmanns Erzählungen", „Troubadour", „Barbier von Sevilla", „Undine" und „Tannhäuser" füllten die übrigen Opernabende aus.

Carl Rorich

WIEN: „Der Zigeunerbaron" in der Hofoper, „Salome" in der Volksoper. Eine Antithese, vom Zufall so witzig zugespitzt und so drastisch in die Augen springend, daß sie fast die Bedeutung eines Symbols hat. Man konnte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den „Zigeunerbaron“ bisher an drei anderen Wiener Bühnen hören; die Hofoper aber hat Pfitzners „armen Heinrich“ zurückgestellt und das Studium des Werkes abgebrochen, um an die Stelle des Sagenhelden den Schweinezüchter Zsupan zu setzen, — statt des siechen Ritters von der Aue einen gesunden von der Saue. Der Tausch ist zu beklagen. Vor allem um der Straußschen Schöpfung selber willen, die in solcher Umgebung, mit solcher Delikatesse und einem naserümpfenden Vornehmtun herausgebracht, nur verlieren kann. Und zwar ihr Bestes verlieren: die Unbefangenheit und Frische, ihr drauflosgehendes Temperament, das in genialer Fülle über Schönstes und Gemeinstes fortreißt, unbedenklich und naiv wundervolle Köstlichkeiten neben derbe Gassenhauer setzt und all das tun kann, wenn Genre, Darstellung und Rahmen zusammenstimmen. Im Operettenhaus hat weder das „Ja das Schreiben und das Lesen, das ist nie mein Fall gewesen“ noch die in sehr volkssängermäßigen Marschrhythmen erzählten Kriegstaten Zsupans jemals gestört; im Opernhaus bedingt schon die offizielle Umtaufe in „Komische Oper“ die Verfeinerung nicht zu verfeinernder Dinge und der strahlende Glanz, der Schwung und die lockende Beredsamkeit dieser unwiderstehlich tanzfreudigen Musik wird blässer, matter, bekommt etwas Versnobtes, Unfrisches, Künstliches und bei allem innigen Vergnügen an dieser — nur hie und da allzu leutseligen — Melodik, die aus dem unerschöpflichsten Brunnen der Lebenslust aufrauscht, wird man doch verdrießlich, weil all diese Töne nicht so herzhaft losgelassen werden, wie sie es verlangen, weil sie verzierlicht und verwitzelt oder wieder zu etwas falsch Symphonischem aufgedonnert werden. Und weil die Hofopernsänger dieser Art des Vortrages gar nicht gewachsen sind: diese wortreichen und leichtfüßigen Gesänge bedingen ein anderes Tempo, eine andere Sprechtechnik, eine betontere und keckere Pointierung, — sie werden verschleppt, verkantilenisiert (wenn das Wort erlaubt wäre) und werden dadurch schwerfällig. Die Vorstellung, übrigens mit größtem Aufwand inszeniert (Wymetal hat Regie geführt und Lefler die Bilder geliefert), hat die besten Künstler vereinigt: die Kurz als Saffi, Frau Cahier (ganz ausgezeichnet) als Czipra, Miller als Zigeunerbaron, Hofbauer als Graf, Frau Kiurina (sehr reizvoll und graziös) als Arabella, Schrödter (trotz des Falstaffbauchs zu schlank in seinem Humor) als Zsupan und Weingartner als Orchesterleiter: man kann sich denken, welch ein Erfolg es war und wie lebhaft die Wiener das Werk ihres mit Recht geliebten Johann Strauß bejubelten. Nochmals: mit Recht. Aber der Direktion hat dieser Jubel nicht gebührt. — Wohl aber dem Direktor Simons für seine Aufführung der „Salome“: die stärkste Leistung, die die Volksoper bisher vollbracht hat, — eine Vorstellung, die Stil hat von Anfang bis zu Ende, in der alles ineinandergreift, um gleichzeitig dem Ohr, dem Auge und der Psyche das Werk in seiner tückischen Schönheit zu suggerieren. Hier hat einmal jener starke Wille gewaltet, der das Geheimnis jeder eindringlichen dramatischen Wirkung ist und der aufs Ganze geht: einzelne Leistungen mögen anfechtbar sein und doch wird der unwiderstehliche Eindruck der Totalität nicht geschmälert. Freilich: Rollers Szene und Kostüme sind von einer zwingenden Kraft ohnegleichen und instrumentieren die Stimmung in Farben ganz so stark, wie Strauß es in seinem Orchester vermag. Dieses Orchester ist unter Zemlinsky vielleicht oft zu laut, — aber es sprüht und glitzert und dampft und lodert aus ihm in wunderbarer Sinnlichkeit, und dieser stärkste und gefährlichste Trank, den die moderne Tonkunst gebraut hat, ist nicht oft derart destilliert und kondensiert kredenzt worden. Frl. Wenger ist ihrem Wesen nach keine Salome, aber ihre jubelnde Stimme schwingt sich siegreich über all die schauerlichen Abgründe des Orchesters; Herr Recht ist ein glänzender Herodes, Frau Drill-Orridge eine grausam prangende Herodias, Herr Schützendorf kraftvoll und feierlich als Jochanaan, Herr Ziegler sehr einfach, wenn auch nicht sehr charakteristisch als Narraboth. Aber nochmals und vor allem: in der ganzen Vorstellung ist ein so großer Stil, sie bringt das Tiefste und Verborgenste des Werkes ans Licht und ordnet es dem Wesentlichen in so starker Linie ein, daß es nur mehr des Ausgleichens von Einzelheiten in späteren Aufführungen bedarf, um eine beispielgebende Schöpfung der Darstellungskunst zu geben. Das wunderbare, verwirrende, rätselvoll schöne, blutige und doch verklärte Werk hat man hier trotz der seinerzeitigen Aufführung durch die Breslauer nie recht gekannt und niemals seinen merkwürdigen und faszinierenden Werten nach geliebt. Für Wien ist die „Salome“ erst durch die Tat der Volksoper geboren worden.

Richard Specht

KONZERT

AACHEN: Als ein Werk subtilster Kontrapunktik und wohlgefügter Einheitlichkeit erschien uns im 2. Abonnementskonzert die „Deutsche Messe“ Otto Taubmanns. Ausgefahrene Geleise verschmäht der Komponist, Popularität sucht er nicht zu erhaschen, man muß sich hineinhören in seinen Ideengang. Wer sich diese Mühe gibt — und sollte das nicht jeder Konzertbesucher! —, der wird mit Erstaunen gewahr, welcher Reichtum der Erfindung, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks ihn gefangen nimmt und nicht wieder losläßt. Nordisch herb mag ja einiges klingen, hier und da mehr Verstand als Gemüt den Griffel geführt haben, aber doch lobt das Werk den Meister, besonders dann, wenn Prof. Schwickerath sich auf die Einstudierung energisch verlegt und ein so idealer Chor wie der Aachener trotz aller Schwierigkeiten an seiner Aufgabe festhält. Einzelheiten brauchen nicht hervorgehoben zu werden, da aus ihnen der vorzügliche Gesamteindruck sich ergab. Die Solisten waren dieselben wie bei der Uraufführung unter Siegfried Ochs. Einen kräftigen Erfolg errang Schwickerath im 3. Konzert, dessen erste Hälfte von Brahms ausgefüllt wurde („Vierte“, „Nänie“, Altrhapsodie mit Adrienne von Kraus-Osborne). Frederick Delius mit seiner Rhapsodie „Brigg Fair“ war in dies stimmungsvolle Programm geraten wie Pontius Pilatus ins Credo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Was er mit seinem Opus, das jenseits von Gut und Böse liegt, bezweckt, wird auch aus dem beigegebenen englischen Volkslied nicht klar. Richard Strauß mit „Tod und Verklärung“ versöhnte dann die zahlreich Erschienenen. Im 2. Kammermusik-Konzert erfreute das Klingler-Quartett mit einigen feinen Gaben seiner Kunst. Beethovens e-moll (op. 59) gelang ihnen vortrefflich, anmutig klang Haydns Quartett g-moll. Brahms' seltener gehörtes Sextett op. 18 erwarb sich neue Freunde. In der Pause enthüllte der Oberbürgermeister die von Meurisse gefertigte Gedenktafel für den Stifter der Kammermusikkonzerte, Amtsgerichtsrat Waldthausen. — Im 1. Konzert des Instrumentalvereins spielte Elly Ney das fünfte Klavierkonzert von Beethoven nicht in der sonst von ihr gewohnten liebevollen Behandlung; öfters ließ sie ihrer kraftgenialischen Beanlagung zu sehr die Zügel schießen. — Im Volkssymphoniekonzert trat ein achtjähriger Geiger, Raoul Bacot aus Antwerpen, auf, der entschiedene Begabung zeigte; seine 14jährige Schwester begleitete ihn.

Prof. Liese

ANTWERPEN: Die Société des Nouveaux Concerts vermittelte uns im 1. Abonnementskonzert die Bekanntschaft mit dem zweiten Akt des „Parsifal“, der dank der tiefempfundenen Interpretation seitens des Orchesters unter Mortelmans, der genialen Wiedergabe des Helden und der Kundry durch Van Dyck und Frau Litvinne und eines nur aus besten Kräften besetzten Chores der Blumenmädchen einen gewaltigen Eindruck hinterließ. Am 1. Kammermusik-Abend derselben Gesellschaft befestigte der Haager a cappella-Chor unter Leitung Spoels, der auch als Komponist sich nicht ungeschickt betätigte, die vorzügliche Meinung, die man voriges Jahr von ihm erhalten. Händels „Josua“ — merkwürdigerweise hier nie aufgeführt — unter Leitung Ontrops ließ besonders auf seiten des prächtig klingenden Chores keinen Wunsch unerfüllt. Nicht zu billigen ist es aber, wenn man die von Händel für Alt geschriebene Partie des Othniel in den Mund eines Bassisten legt. Dadurch werden die vielen Sologesänge im Charakter noch einförmiger. Die Deutsche Liedertafel unter Felix Welcker entzückte ihre zahlreichen Freunde mit dem Vortrag von Männerchören im Volkston; in diesem Konzert ernteten mit dem Doppelkonzert aus D von Bach die Violinisten W. Schulze-Prisca und Frau, sowie Frl. Heisler aus Leipzig, von Heinrich Zöllner feinsinnig begleitet, mit Liedern von Brahms, Strauß und Hugo Wolf großen Beifall.

A. Honigsheim

BERLIN: Das 5. Nikisch-Konzert brachte die Orchester-Suite D von Seb. Bach, Beethovens Violinkonzert und zum Schluß die Erste Symphonie von Brahms. Während die beiden Werke von Bach und Brahms in allen ihren Teilen durch den Dirigenten ihrem reichen Ideengehalt nach vollwertig ausgeschöpft wurden, zeigte sich Karl Klingler der Partie der Solovioline im Beethovenschen Konzert in keiner Weise gewachsen. Viel zu ängstlich und schwächlich faßte er gleich den ersten Einsatz mit den gebrochenen Oktaven an, in der Höhe versagte sogar die Reinheit der Intonation. Überall vermißte man die Kraft und Energie der Tongebung, im Finale auch den Humor in der Gestaltung des Hauptmotivs. Nur in der Kadenz des ersten Satzes und einigen Stellen des Larghetto spürte man den Geiger heraus, der sich als Führer seines Streichquartetts mit Recht viele Freunde gewonnen hat. — Am 5. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle begann Richard Strauß mit seiner Orchesterdichtung „Macbeth“, dem wenigst bedeutenden Stück, das er geschaffen hat. Irgendwelchen geistigen Zusammenhang zwischen seiner Musik und der gewaltigen Tragödie Shakespeares habe ich diesmal ebensowenig wie bei früheren Aufführungen herauszuhören vermocht. Und in der Behandlung des Orchesters zeigt sich hier Strauß auch noch nicht als bahnbrechender Neuerer, es klingt diese Musik fast durchweg recht roh in der Farbengebung. Außerdem enthielt das Programm noch die fantastische Symphonie von Hektor Berlioz, die in diesem Dezember nun schon ihren 80. Geburtstag gefeiert hat, und Beethovens Achte. — Auch in diesem Jahre hat die Singakademie wieder Bachs Weihnachtsoratorium in ihrem mit zwei riesigen, bis an die Decke hinaufreichenden Christbäumen geschmückten Saale aufgeführt. Mit Pauken und Trompeten wird die frohe Botschaft von der Geburt des Heilandes in die Welt hineingeschmettert; frisch und fröhlich klang unter Georg Schumanns Leitung alles, was der Chor sang und was das Orchester spielte. Auch für angemessene Besetzung der Soli war Sorge getragen: im Sopran sang Frau Dierich-Geyer, im Alt Tilly Koenen, im Tenor und Baß die Herren G. A. Walter und Sidney Biden. Mir fiel diesmal ganz besonders auf, wie doch jetzt die Herren an den Pulten der Blasinstrumente, namentlich der Trompeten, ihren Part ganz anders als vor zehn Jahren anzufassen verstehen. Sie haben es gelernt, die Bachsche Stimmführung zu beherrschen; es klingt jetzt überall im Orchester ebenso sicher im Stil, so schön wie im Chor; die Bachsche Art ist allen mitwirkenden Kräften in Fleisch und Blut übergegangen.

E. E. Taubert

Sam Franko, der in New York durch historische Konzerte sich einen Namen gemacht hat, gab auch hier mit einer Abteilung des Blüthner-Orchesters ein Orchesterkonzert alter Musik, an dessen Schluß ziemlich überflüssigerweise Haydns Es-dur Symphonie (No. 3 der alten Härtelschen Ausgabe) stand; man hörte sie freilich in der für sie passenden kleinen Besetzung. Sacchini's Ouvertüre zu „Oedipus auf Kolonos“, das a-moll Konzert für Streichorchester von Vivaldi und eine Balletsuite von Grétry hatte der Konzertgeber selbst bearbeitet, letzteres Werk, dessen einzelne Bestandteile ihrem Ursprung nach hätten angegeben sein müssen, wohl in reichlich moderner Weise; am meisten gefiel der bekannte Chor der türkischen Wache aus der Oper „Die beiden Geizigen“. Recht interessant war es, der A-dur Symphonie op. 4 von Franz Xaver Richter († 1789) zu begegnen, von dem Hugo Riemann kürzlich in seinem Collegium musicum eine schöne Triosonate veröffentlicht hat. Die Ausführung hätte im einzelnen noch feiner sein können. — Ernst von Dohnanyi und Henri Marteau veranstalteten einen Sonatenabend, der in Beethovens Kreutzersonate gipfelte, während aus Bachs E-dur Sonate und Mozarts großer in B-dur

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wohl noch mehr herauszuholen ist. — Der junge Geiger Franz Szpanowski hat viel gelernt und zieht einen recht großen Ton aus seinem Instrument, doch muß er ihn noch modulationsfähiger gestalten lernen. Haydns C-dur Konzert hätte er übrigens nicht mehr „als neu aufgefunden" auf dem Programm verzeichnen dürfen. Wilhelm Altmann

Um in den Tagen zwischen Weihnachten und Neujahr mit einem Orchesterkonzert den Saal der Philharmonie annähernd zu füllen, bedarf es einer starken Anziehungskraft. Der Name Fritz Steinbach hat sich wieder als ein solcher Magnet erwiesen. An der Spitze des verstärkten Philharmonischen Orchester brachte er Schuberts „Unvollendete", das 3. Brandenburgische Konzert und Brahms' „Erste" zur Aufführung. Steinbachs urgesunde, von allem Gekünstelten und Ertüftelten freie, kraft- und lebenstrotzende Art zu musizieren, die niederzwingende Wucht seiner Stabführung, die Großzügigkeit seines Gestaltens kamen vor allem bei Bach und bei Brahms wieder zu markantestem Ausdruck. Artur Schnabels Vortrag von Schumanns Klavierkonzert wäre vollendet zu nennen gewesen, wenn er die schmale Grenzlinie zwischen romantisch-inniger Schwärmerei und weichlicher Sentimentalität nicht mehrfach, so besonders im ersten Satz, verwischt hätte. — Gertrud Scheibel (Klavier) und Clara Loock-Schettler (Gesang) verfügen vorläufig noch nicht über jenes Mindestmaß von künstlerischen Fähigkeiten, das zum öffentlichen Auftreten berechtigt. Das Spiel der Pianistin leidet unter Unklarheit der Phrasierung, übermäßigem Pedalgebrauch und Überhetzung der Tempi; dem ergiebigen Mezzosopran der Sängerin fehlt es an jeder feineren Durchbildung. — Auch das Klavierspiel Dr. Imre von Keéri-Szántó's, der einen Schumann-Chopin-Abend veranstaltete, läßt höhere Kultur leider vermissen. In technischer Beziehung sehr vorgeschritten, neigt der Pianist zu einer störenden Beschleunigung der Zeitmaße und enttäuscht durch den Mangel an poetischer Darstellungskraft und seelischem Schwung. Willy Renz

Gre Ansorge (Klavier) spielte mit dem Philharmonischen Orchester drei Konzerte. Sie hat sich durch intensives Studium eine feine, man kann sagen bedeutende Technik erobert: ihr Anschlag ist weich und ihre Kantilene auffallend schön, aber ihrem Spiel fehlt Kraft und Leben. Was war das für ein Mozart! Pianistin und Orchester spielten das unvergleichliche c-moll Konzert des „guten braven Meisters" mit einer Nachsicht — der 1. Cellist gähnte einige Male coram publico —, als hätte dieser sein Werk nur den Ansorgeschen Kadenzen zuliebe geschrieben. Am besten kam die spezifisch moderne Eigenart der Künstlerin im Lisztschen A-dur Konzert zur Geltung. Aber wie gesagt: die Fülle des Tones mußte man sich hinzudenken. — Casimira von Radlinska (Gesang) unter Mitwirkung von Lilla von Mukulowska (Klavier). Zwei Dilettantinnen bösester Art, bei denen man nicht weiß, ob man die unglaubliche Kritiklosigkeit ihrer Berater oder ihre eigene Verblendung anstaunen soll. — Lucie Halbach (Gesang), deren Mut, sich öffentlich hören zu lassen, nicht weniger bewundernswert ist, besitzt wenigstens Anlage zum Singen. Ihre Partnerin, die Geigerin Irene von Brennerberg, stellte sie trotz des etwas unfreien Spieles mit ihren relativ künstlerischen Eigenschaften in den Schatten. — Alfredo Oswald ist ein ausgesprochenes Klaviertalent, aber noch so jugendlich-unreif, daß man zu keinem ganzen Genusse kommt. Darüber sollte die Beethovensche Sonate op. 109 hinwegtäuschen; sie tat es aber nicht. — Thomas Perceval Fielden (Klavier) hat natürliches musikalisches Empfinden, das bewies sein Vortrag des langsamen Satzes aus Beethovens Appassionata. Leider war er entweder sehr nervös oder nicht genügend vorbereitet: sowohl „Choral et Fugue" von C. Franck als auch die Ecksätze der Sonate waren voller Fehler und ließen daher kein klares Urteil aufkommen. Edith Stapley (Violine) täuscht sich über ihre Fähigkeiten, wenn sie die Sonate von Reger (die übrigens herzlich langweilig ist) sich zu spielen getraut. Ihr Spiel ist leidlich rein, aber eckig und eindruckslos. — Kurt Lietzmanns Mittel sind erfreulicher als seine natürliche Kraft sie anzuwenden; sein Ton ist dumpf und innerlich wenig fest. Der Vortrag zeugt von gesunder künstlerischer Intelligenz. Man lernte an seinem Abend zwölf Lieder von Richard Wetz kennen, die in klassisch wohlgelungener Form mit größerem oder geringerem Pathos, aber auch mit echter leidenschaftlicher Empfindung zumeist ernste Inhalte illustrieren. — Leo Kestenberg gehört zu den wenigen Pianisten, die durch ihre höheren geistigen und seelischen Gaben befähigt sind, ein Publikum zur Sammlung zu zwingen. Sein Können reift von Jahr zu Jahr. Diesmal unternahm er es, neben anderen Werken von Liszt dessen vielleicht subjektivstes Werk „Harmonies poétiques et religieuses" zu vermitteln. Er vertiefte sich mit aller Inbrunst darin und erweckte durch seine hervorragende Wiedergabe auch in den Hörern stille, innige Andacht. Dieses Werk kann aber nur unter ganz besonderen Bedingungen nachhaltig wirken: wenn nämlich wenige Lauscher wohlvorbereitet ihm sich hingeben. Einer größeren Menge aber kann sich der zu persönliche Gehalt (und hierin liegt der große Fehler des Werkes: denn nur das unendliche Mitgefühl mit allen und allem, das allein macht den hohen Wert eines Kunstwerks aus) unmöglich erschließen. Daher ist es rätlich, öffentlich nur einen Teil der Stücke darzubieten. Arno Nadel

Charlotte Boerlage-Reyers hinterließ in ihrem letzten Konzert nicht so gute Eindrücke, wie im vorigen Jahre. Schuld daran war der teilweise etwas derbe und äußerliche Vortrag. Immerhin standen ihre Leistungen auch diesmal weit über dem Durchschnitt. — Käte Aulich ist eine sympathische Erscheinung. Sie besitzt einen wohlklingenden Alt und einen intelligenten Vortrag. Ihre gesanglichen Mittel konnte sie jedenfalls noch nicht voll entfalten, da sie sichtlich befangen war. Dr. Jennö Kerntler begleitete am Klavier sehr schön; leider kann ich dies Prädikat seinen Liedkompositionen, die ich an dem Abend hörte, nicht erteilen. — Die Liedervorträge von Ida Korander hatten mit Kunstgesang herzlich wenig zu tun. Stimme ist vorhanden.

Digitized by Google
Original from Max Vogel
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hermann Guras „Märchenabend", d. h. der Vortrag einer Folge von Dichtungen, denen sagen- und märchenhafte Elemente in weiterem Sinne zugrunde lagen, zeigte die an dieser Stelle schon öfter gewürdigten Leistungen des Sängers in ihren Schwächen und Vorzügen. Ein paar schönempfundene Stücke von Zumpe und Hausegger machten guten Eindruck. — Technisch gewandt und meistens recht verständig spielte Clementine Velho Bachs d-moll Tokkata und Fuge, sowie die c-moll Variationen von Beethoven, während Chopin unter einem gelegentlich übertriebenen rubato litt. — Auch Julian Pulikowski (Violine) ist in technischer Hinsicht nur Gutes nachzusagen. Er bildet einen schönen und tragenden Ton, besitzt viel Geschmack und kann genug, um zu interessieren. — Als umsichtiger Dirigent erwies sich der bekannte Pianist Leonid Kreutzer, der ruhig und sicher Regers Serenade, Sibelius' „Schwan von Tuonela" und schließlich das „Erntefest" aus dem „Moloch" von Schillings mit den Philharmonikern mit gutem Gelingen brachte. Als Zwischenstück spielte Elly Ney mit Erfolg Brahms' B-dur Konzert. Das spezifisch Brahmsische scheint ihr übrigens besonders zu liegen, da Energie und Stärke des Ausdrucks als Äußerungen einer kraftvoll empfindenden Natur in hervorragendem Maße hierbei in die Erscheinung traten. Gustav Kanth

Der von Heinrich Schulz mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltete „Novitäten-Abend" brachte eine recht geringe künstlerische Ausbeute. „Poème Symphonique" von Gabriel Pierné und die „Legende" für Klavier und Orchester von Will Junker fran Frederikshamn sind herzlich unbedeutende Stücke. Musikalisch wertlos und technisch unbeholfen. Interessanter klang schon das symphonische Gemälde „Aubade" von Armande de Polignac. Dies Stück zeigt wenigstens Geschick für Instrumentationseffekte. Das gleiche gilt auch von Heinrich Stamer, der sich den „Zug des Todes" zum musikalischen Vorwurf genommen hat. Stamer hat die Technik eines Richard Strauß gut studiert und erreicht mit dessen Farben und Debussy's Manieren manche charakteristische Wendung. Nur ist das Ganze im Stil und in der bunten Folge von Bildern aller Art viel zu unruhig gehalten. Weitaus das Beste hörte man an diesem Abend in der g-moll Symphonie von Désiré Pâque. Ihr Beiname „La Parisienne" erklärt sich aus den tanzartigen Weisen im ersten Allegro und aus der an die Chansonkomposition erinnernden Thematik des Schlußsatzes. Die Symphonie wirkt weniger durch die Erfindung, als durch die Verwertung der Gedanken. Da gibt es im Grave, im Allegro vivo und Adagio genug Stellen, die den Musiker Pâque sympathisch machen. Alle diese neuen Werke dirigierte Heinrich Schulz mit großer Sicherheit und gutem Verständnis. — Sergei Liapunow, der gleichfalls das Philharmonische Orchester mit Geschick, wenn auch rhythmisch wenig präzis, dirigierte, führte nur Kompositionen von Balakirew auf. Balakirew gehört mit zu den Gründern der russischen Schule. Er betont überall das nationale Element. Das zeigte sich in der programmatisch angelegten, wirkungsvollen „Ouvertüre zu König Lear" ebenso deutlich wie in seiner C-dur Symphonie. Diese bringt in den ersten beiden Sätzen das Wertvollste. Die kurzen Motive, die volkstümliche, eigenartige Melodik und die grandiosen Steigerungen werden nie ihre Wirkung verfehlen. Daneben überrascht Balakirew immer wieder durch die feine und eigene Art seiner thematischen Arbeit. Übersichtlich und klar disponiert ist jedes Stück. Am besten gefiel mir das Scherzo, ein ganz merkwürdiger Satz von entzückender Instrumentation. Die langsamen Sätze gelingen Balakirew dagegen nur schlecht. Das Andante der Symphonie klingt trivial. Auch die Trauermusik in seinem Klavierkonzert, das Leonid Kreutzer sehr gewandt spielte, wirkt ermüdend. Das Klavierkonzert zeigt übrigens einen starken deutschen Einschlag. In den Themen wie im Aufbau der Sätze. Erst das Allegro risoluto bringt typische, russische Musik. In diesen Sätzen erkennt man den Ursprung der von Cui, Rimsky-Korssakow und Dargomyszky ausgebauten nationalen Richtung. Solche Konzerte bringen viele Anregungen, trotz der Schwächen dieser Komponistenschule. Bei Balakirew liegen sie in der gleichmäßigen Verwertung der Themen vieler Sätze, in der ungenügenden Gedankenverbindung und in manchen etwas wahllos aufgenommenen Motiven.

Georg Schünemann

Dr. John Schlocker wußte seine Klaviervorträge recht interessant zu gestalten, wenn man auch über Einzelheiten im Tempo und in der Phrasierung mit ihm streiten könnte. — Sergei Liapunow veranstaltete einen Kompositionsabend, an dem Julia Culp den Haupterfolg davontrug, da sie des Konzertgebers mit großem Geschick für gesangliche Wirkungen gestaltete Lieder vortrefflich zu Gehör brachte. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß ihre Stimme anfängt, im Forte oft unedel zu klingen. Als Klavierspieler und -komponist aber hatte Liapunow entschieden Pech. Seine Technik besitzt keinen Schwung und keine Brillanz, sein Anschlag entbehrt jeglicher Nuancierungsfähigkeit, die vielen Gedächtnisfehler wirkten oft recht peinlich. Seine Klavierkompositionen aber sind durchaus unpersönliche Gebilde und schielen oft bedenklich nach der entschwundenen Field-Mendelssohn-Periode zurück.

Max Burkhardt

Die Pianistin Wynni Pyle, die über eine respektable Technik und reiches Ausdrucksvermögen verfügt, brachte sich wieder in Erinnerung. Ihrem anmutigen und poetischen Spiel, besonders in den Stücken von Schumann, hörte man mit wirklichem Vergnügen zu. — Dagegen hatte sich Janina Familier entschieden zu viel zugemutet, indem sie drei schwierige Klavierkonzerte mit Begleitung des Blüthner-Orchesters vortragen wollte. Etwas besser als das Konzert von Tschaikowsky geriet ja das Beethovensche, wenn es auch noch weit entfernt war von einer annehmbaren Leistung. — Einen großen Genuß brachte wieder der dritte Abend des Fitzner-Quartetts. Die bekannten Vorzüge des Ensembles, seine wunderbare Ausgeglichenheit und Tonschönheit, kamen besonders bei dem Quartett von Haydn zur Erscheinung. Bei Beethoven hatte man allerdings den Wunsch, daß die vier Instrumente bei den Steigerungen und forte-Stellen etwas mehr Kraft produzieren möchten. Im Quintett von Schumann trat der mitwirkende Pianist Moritz

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mayer-Mahr durch sein Solospiel zu sehr aus dem Rahmen. — Gemeinsam konzertierten Paul Schramm (Klavier) und Uta Hahn (Sopran). Der junge Pianist hat viel Talent, aber keine künstlerische Gewissenhaftigkeit. Er spielt alles hin, wie es ihm gerade unter die Finger kommt. Derartige Pianisten können heute bei dem Überfluß an guten Kräften keinen Anspruch auf große Beachtung machen. Die Sängerin stellte die Langmut der Zuhörer ebenfalls auf eine harte Probe durch ihr gequetschtes und unreines Singen. Emil Thilo

BONN: Das neue Oratorium von August Bungert: „Warum? Woher? Wohin?" ein Mysterium in drei Teilen, wurde von unserem Städtischen Gesangverein zur höchst erfolgreichen Aufführung gebracht. Den Text zu seinem Werk hat der Komponist nach Worten der Heiligen Schrift, besonders nach dem Buch Hiob, selbst gedichtet. Während der erste Teil: Warum? weder textlich noch musikalisch besonders interessiert, wirken der zweite und besonders der dritte Teil um so mehr. Besonders der letzte Teil: „Die Erkenntnis" gehört wohl zu dem Besten, was seit Jahren auf dem Gebiete des Oratoriums geschrieben worden ist. Die Erfindung bewegt sich auf beträchtlicher Höhe, die technische Arbeit ist glänzend. Das Orchester schillert in lebhafter Farbenpracht. Auch Solisten wie Chor ist hier eine dankbare Aufgabe gestellt. Der Beifall war nach dem zweiten Teile lebhaft, zum Schluß stürmisch. Bungert wurde häufig gerufen. Prof. Hugo Grüters hatte das äußerst schwierige Werk mit großer Sorgfalt einstudiert. Er führte mit geschickter Hand Chor und Orchester über die gefährlichsten Klippen der komplizierten Partitur. Die Solisten waren mit ungemeiner Sorgfalt ausgewählt worden. Die große und dankbare Partie des Leidtragenden sang Thomas Denys herrlich. Ganz vorzüglich waren aber auch die anderen Künstler: Tilia Hill, Frl. Diefenthäler sowie die Herren Dr. Pip und Everts. Hoffentlich entschließt sich Bungert noch, den ersten Teil umzuarbeiten und durch Kürzungen interessanter zu gestalten. Dann besäßen wir in diesem Mysterium ein Werk, das wohl dauernd seinen Platz auf dem Repertoire unserer großen Konzertvereinigungen behaupten dürfte. Dr. Julius Hagemann

BRESLAU: Eine der interessantesten Gaben der letzten Abonnementskonzerte des Orchestervereins war der „Symphonische Prolog zu einer Tragödie" von Max Reger. In den ersten Dreivierteln seines Umfanges machte das Werk starken Eindruck. Im letzten Viertel ließ das Interesse nach, nicht deshalb, weil der Tonsetzer nichts Bedeutendes mehr zu sagen wußte, sondern weil sich die Spannkraft des Zuhörers bei den vielen Steigerungen allmählich verbraucht hatte. Bedeutenden Erfolg hatte in demselben Konzert die Sängerin Maria Philippi mit einer Arie von Händel: „Dank sei dir, Herr", und einigen Liedern. Das 5. Abonnementskonzert brachte die Achte Symphonie von Beethoven, „Eine Steppenskizze aus Mittelasien" von Borodin und mit dem trefflichen Geiger Karl Flesch das Ungarische Violinkonzert von Joachim. Elena Gerhardt war Gast des 6. Abonnementskonzertes. Sie brachte eine vergessene Arie von Karl Maria von Weber mit, die der Meister wenige Tage vor seinem Tode in London komponiert hat. Man hörte achtungsvoll zu, ein besonderer Erfolg war jedoch trotz offenbaren Bemühens nicht zu erringen. Vorzüglich hatte Prof. Dohrn ein Concerto grosso von Corelli und die Tondichtung „Tod und Verklärung" von Strauß einstudiert. — In der Kammermusik exzellierte das ausgezeichnete Streichquartett Wittenberg, Behr, Hermann und Melzer mit Werken älterer und neuerer Literatur. — Theodor Paul, der rührige Direktor der Breslauer Gesangakademie, führte zwei Werke des Pater Hartmann, „Das letzte Abendmahl" und „Der Tod des Herrn", auf. Chor, Orchester und Solisten lösten ihre Aufgaben in zufriedenstellender Weise, die Werke selbst hinterließen einen mäßigen Eindruck. — Von auswärtigen Solisten ließen sich hören Koczalski, Gura und Frau, Meta Zlotnicka und Huberman. Erfolgreich konzertierten die einheimischen Pianisten Hugo Standke, Ernita Clerc, Dr. Rosenthal, Mathilde Hirsch-Kauffmann und die Sängerin Maria Freund. — Starken Zuspruch hatte das Konzert des trefflichen Spitzerschen Männergesangvereins (Dirigent Hugo Fiebig). J. Schink

BUDAPEST: Die spät eröffnete Konzertsaison ergießt nun aus allen Schleusen echte und zweifelhafte Wohltaten über uns. An dreihundert Konzerte drohen. Gegen das Musikwüten deutscher Kunstzentren wohl nur ein sordinierter Tonrausch, doch viel zu viel für die Aufnahmefähigkeit der im Grunde kleinen Gemeinde unserer Kunstfreunde, die immer noch mehr Snobs der 30 Kronenplätze, als Besucher volkstümlicher Kammermusikabende zählt. In dem Wettbewerb gilt es also, eine Kunst zu üben, die auch nach — Abonnenten geht. Die Philharmoniker unter Kerner versuchen es mit einer zyklischen Aufführung der Symphonieen Beethovens. Dazwischen die Reizungsmittel von Neuaufführungen: bisher Pierné's seelenlos schimmerndes Konzertstück für Harfe und Orchester — von Prof. Mosshammer virtuos gespielt — und Richard Strauß' großartigsten, geistvollsten Kabarettbluff: „Don Quixote". — Das Akademie-Orchester hat sich leider von seinen klassisch-vornehmen Zielen abgewandt und gibt Novitätenabende. Das erste von Popper dirigierte Konzert brachte slawische Musik zweiter und auch dritter Güte. Eine erfindungsarme Symphonie von Borodin, Dvořák's wohlklingend zahme symphonische Dichtung „Das goldene Spinnrad", Tschaikowsky's Konzertphantasie „Der Sturm" und Glazounow's Tonscherz „Marionettes", zwei Minuten verzuckerter Spieldosenmusik. — Das Landes-Symphonieorchester, das sich die Popularisierung symphonischer Musik zur Aufgabe gesetzt, bringt Stücke, wie Debussy's kakophonische Schallorgie „Les rondes de printemps" und sezessionistische Verlegenheiten wie Albert Siklós Suite „Fränzchen amüsiert sich". — Im übrigen ist Kammermusik Trumpf. Zu den bisherigen Vereinigungen der Herren Kemény-Schiffer und Grünfeld-Son ist in den Herren Waldbauer-Molnár-Temesvári-Kerpely eine neue Quartettgesellschaft von vornehmer, künstlerischer Eigenart getreten. Den jungen Leuten wird unser Mazedonien bald zu klein werden. — Als Gäste hörten wir das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ausgezeichnete Dresdner Bachmann-Trio, dann im Rahmen von Sonaten-Abenden: Vecsey-Schnabel, Elman-Friedman, Casals-Szántó. Der spanische Meister des Cellos weckte auch bei uns einen Sturm maßloser Begeisterung. — Rachmaninoff machte uns im Rahmen eines Kompositionsabendes mit einer hübschen Cellosonate, einem flacheren Klaviertrio, einigen geistvollen, klangschönen Präludien und seiner eigenen pianistischen Künstlerschaft bekannt. — Ein Versuch Richard Strauß': sein Melodram „Enoch Arden" — mit Herrn Reimers als Deklamator — mißlang. — Gesungen ward bisher zu den höchsten Preisen: Frida Hempel, Selma Kurz, Slezak, Battistini gaben Modekonzerte, in denen die Kunst nur bei Frl. Hempel auf ihre volle Rechnung kam. — — Unser Konzertleben nimmt geradezu einen großstädtischen Charakter an. In diesen Tagen ward uns die Möglichkeit, in kurzer Spanne Zeit vier verschiedene Orchestervereinigungen zu hören. Den Gästen der Vortritt. Die beiden Abende des Wiener Konzertvereins-Orchesters bilden den künstlerischen Höhepunkt der bisherigen Saison. In ähnlicher Vollendung der künstlerischen Gestaltung, der rhythmischen Exaktheit und dynamischen Abstufung sind hier Bruckners IV. (die Romantische), Tschaikowsky's V. und Beethovens VII. Symphonie wohl noch nicht vernommen worden. Ferdinand Löwe, der sich immer überzeugender als einer der hervorragendsten Orchesterdirigenten unserer Tage erweist, wurde mit seinen Künstlern in enthusiastischer Weise gefeiert. Die Philharmoniker hatten einen Teil ihres 3. Konzertes den Manen Franz Erkel's, ihres Gründers, geweiht und dessen „Ungarische Festouvertüre", das einzige absolute Musikstück des Meisters, und unter Mitwirkung von Frau Sándor und der Herren Környei und Takáts Fragmente aus verklungenen Opern Erkel's gebracht. Die „Eroica" machte den Schluß. Das Programm des 4. Konzertes beherrschte ein Lebender: Ernst von Dohnányi, der seine genial konzipierte II. Symphonie dirigierte und mit der in stiladelige Schönheit getauchten Wiedergabe eines hier noch nicht gehörten Mozartkonzertes seinen Ruf erhärtete, einer der musikalischsten Pianisten unserer Zeit zu sein. Das populäre Landes-Symphonie-Orchester, das sich der weitgehenden Unterstützung des Unterrichtsministeriums erfreut, dehnt seine Tätigkeit immer mehr aus und veranstaltet nunmehr auch Konzerte für Mittelschüler und Hörer der Hochschulen zum einheitlichen Sitzpreis von 40 Hellern. Mit diesem edlen erziehlichen Zwecke steht allerdings die Zusammensetzung des Programms, das auch Debussy, Strauß und Novitäten modernster Neuromantiker bietet, nicht eben im Einklang. Das „Akademie-Orchester" hat in seinem Zyklus ethnographischer Konzerte jüngst unter Leitung Leon Rinskopfs, des tüchtigen Kapellmeisters der Kurkonzerte in Ostende, einen belgischen Novitätenabend folgen lassen. Mit einem gastfreundlich-lärmenden äußeren, aber geringerem künstlerischen Erfolg. Das Programm enthielt neben zwei schwächeren, aber immerhin künstlerisch vornehmen Werken César Franck's: der blaß-erotischen, lyrisch-zerfließenden Orchestersuite „Psyche" und der symphonischen Dichtung „Le chasseur maudit", einer im Stile und mit den Mitteln der älteren Romantik nachsymbolisierten Illustrierung von Bürgers „Wildem Jäger" noch neuere Werke von Gilson, Theo Ysaye und Jan Blockx, fast durchweg farbige, äußerliche Alfresco-Musik mit starken dekorativen Effekten, Schöpfungen technischer, vorwiegend koloristischer Routine. — In eine Dissonanz des Mißbehagens klang auch ein Kompositionsabend Claude Debussy's aus, der vor dem Flügel selbst für seine Sache plädierte. Die kleinen, impressionistischen Klavier-Tonbilderchen verflüchtigten sich im Riesensaal der Redoute zu „violetten Stimmungen", die schon von der zehnten Reihe an als graue Langeweile empfunden wurden. Besser gefielen einige der zu Liedern verdichteten Poesieen des Unterbewußtseins, dem Rose Féart ihren von scharfer Intelligenz bis zur Unpersönlichkeit gebändigten Mezzosopran lieh. Stürmischen Erfolg hatte bloß das bekannte, von dem jugendlichen Waldbauer-Kerpely-Quartett meisterhaft gespielte Streichquartett des Tondichters. — In der endlosen Kette der Solisten leuchteten mit stärkerem Glanz die Namen der Geiger Burmester, Huberman und Mitnitzky — eines jungen russischen Virtuosen von ungeheurem Ton und Temperament, aber noch schwankender Kultur —, der Pianisten Dohnányi, Friedman, Lhévinne, des unvergleichlichen Cellisten Casals, wohl des bemerkenswertesten reproduzierenden Künstlers unserer Zeit, und der Sängerinnen Koenen, Bebr und Hafgreen auf. Sensation erregte der eherne heroische Bariton und die musikalische Bildung des Dr. Ernst von Pick, dessen Talent sich bald große Bühnen öffnen dürften. Einen genußreichen Abend danken wir auch dem Meister der Orgel Enrico Bossi und dem mitwirkenden Harfenvirtuosen Luigi Magistretti, einem Poeten seines preziösen Instrumentes.

Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Die Musikalische Gesellschaft bot unter Holtschneider in Liszts „Heilige Elisabeth" ganz vortreffliche Chorleistungen, die aber die durch die ausgedehnten Soli hervorgerufene Ermüdung des Hörers nicht zu heben vermochten. Unter den Solisten ragten Helene Wildbrunn und Franz Reisinger von unserer Oper künstlerisch hervor. — Hüttner erfreute die Mitglieder des Philharmonischen Vereins, der dem Hüttnerschen Orchester einen Teil derjenigen Geldmittel zuführt, deren es zur Erhaltung und Steigerung seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit bedarf, durch Händels Concerto grosso No. X und die Nußknacker-Suite von Tschaikowsky. Mit dessen Variationen über ein Rokokothema und Haydns Konzert für Cello, Werk 101, führte sich die talentvolle Beatrice Harrison unter Leitung ihres Lehrers Hugo Becker recht vorteilhaft ein. — Janssen brachte im Musik-Verein Händels Oratorium „Saul" in der Bearbeitung von Chrysander zu rühmenswerter Wiedergabe. Durch Kürzung und Streichung der langen und entbehrlichen lyrischen Ergüsse ist die dramatische Handlung und damit die Genußfähigkeit des Werkes erhöht. Herr Süße-Dortmund erhob die Partie des Saul zu dramatischer Wirkung; außerdem wirkten solistisch mit die Damen Böhm-van Endert,

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Agnes Herrmann, Elsa Pfaff und die Herren Schmidt und Göpel. Die Orgel bediente Kapellmeister Thiele. — Nicodés Symphonie-Ode „Das Meer" bildete die Hauptnummer eines Konzertes des Lehrer-Gesangvereins unter Laugs. Die Vokalsätze in diesem Werk, wie das Stimmungsbild „Am Siegfriedbrunnen" von Volbach, „Der Schneider in der Hölle" von Arnold Mendelssohn und Chöre von Kaun, Kremser u. a. boten ausgereifte Chorleistungen. In allen Konzerten traten die Vorzüge unseres Philharmonischen Orchesters von neuem zutage.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Das 3. Hoftheaterkonzert der Serie A stand unter Hermann Kutzschbachs Leitung und brachte ausschließlich französische Musik. Das war einerseits dankenswert, weil die modernen französischen Tonsetzer recht wohl der Beachtung wert sind, aber andererseits will es mir fast wie Verschwendung erscheinen, einen ganzen Abend nur den Franzosen zu widmen, während Hunderte von deutschen Komponisten vergebens auf eine Aufführung ihrer Werke an so vornehmer Stelle warten. Fern sei von uns aller Chauvinismus in der Musik, aber die Ausländerei hat in Deutschland seit Jahrhunderten solche Orgien gefeiert und ist auch heute noch so stark, daß gerade die Künstler ihr nicht bewußt Vorschub leisten sollten. Nach Bizet's reizvoller 1. Suite „L'Arlésienne" folgten als Neuheiten zwei Nocturnes von Claude Debussy. Gewiß ist diese Musik gekünstelt und im Grunde einseitig für den Fachmann berechnet, da sie dem großen Publikum, zumal dem deutschen, zu wenig Innenwerte bietet, aber interessant ist sie mit ihrer bewußten Ausnutzung der Obertöne, mit ihrer auf leeren Quinten sich aufbauenden Harmonik, mit ihrem Streben nach neuen Tonfarben und Tonverbindungen. Doch brachten diese Schöpfungen eines Klangvirtuosen auf die Hörer keine rechte Wirkung hervor, trotz vortrefflicher Ausführung. Die andere, weit bedeutendere Neuheit des Programms war die Dritte Symphonie c-moll von Camille Saint-Saëns. Das ist ein als Ganzes imposantes und innerlich reich- und feingegliedertes Werk, das den Komponisten als einen Meister der Form zeigt. Durch Hermann Kutzschbach mit Feuer, Wucht und Größe interpretiert, hinterließ die Symphonie einen bedeutenden Eindruck. — Ein Kompositionsabend von Émile Jaques-Dalcroze konnte nicht davon überzeugen, daß seine schöpferische Kraft stark genug sei, um einen ganzen Abend hindurch zu interessieren. Seine Musik ist Oberflächenkunst, der Tiefe und inneres Erleben mangeln. Auch der melodischen Anlehnungen gibt es so viele, daß man stutzig werden muß, selbst wenn man sich von der billigen Reminiszenzenjägerei sonst grundsätzlich fern hält. Wo Dalcroze in die Tiefe gehen will, wird er nur sentimental, und der pathetische französische Aufputz seiner Musik wirkt auf die Dauer allzu äußerlich. Höchstens das rhythmische Element ist in seinen Kompositionen bisweilen interessant. Ein als „symphonische Dichtung" geschriebenes Violinkonzert spielte Robert Pollak mit beträchtlicher Technik, aber auffallend kleinem Ton. — Mit einem ganzen, langen Programm von Liedern eigener Komposition zeigte Albert Mallinson ein Talent, das sich in den Grenzen der kleinen Form mit Anmut und Sicherheit bewegt. Die Interpretation der größtenteils zu englischen Texten geschriebenen Lieder durch Anna Mallinson war nicht allenthalben ausreichend. — Der Liederabend von Elena Gerhardt und Arthur Nikisch gehörte zu den künstlerischen Höhepunkten der bisherigen Musiksaison; wertvoll war auch ein Liederabend von Marie Alberti. — Walter Bachmanns Klavierabend brachte dem eleganten, meisterliche Technik mit geschmackvollstem Vortrag verbindenden Künstler einen sehr starken Erfolg ein. — Raoul v. Koczalski bewährte sich wiederum als Chopin-Spieler ersten Ranges, wußte jedoch auch Beethoven mit überraschender Innerlichkeit und Klangschönheit zu interpretieren.

F. A. Geißler

ESSEN: Artur Schnabels großzügige, kongenial nachschaffende Wiedergabe des Brahmsschen d-moll Konzerts war das Ereignis der 3. Musikvereins-Aufführung. Regers „Symphonischer Prolog" fand nur wenig Resonanz, und Bleyles Chorwerk „Lernt lachen!" erwies sich als Versuch, das Unmögliche zu wollen, nämlich eine philosophische, jeder musikalischen Ingredienz bare Dichtung in Musik zu setzen. — Im Symphoniekonzert brachte Prof. Witte Beethovens Vierte und Fünfte; dazwischen spielte der junge, Großes verheißende Adolf Busch desselben Meisters Violinkonzert. — Eine bedeutsame Änderung im musikalischen Leben steht uns dadurch bevor, daß Prof. Witte nach langem, verdienstvollem Wirken und nach dem glücklichen Ausbau der Saal- und Orchesterverhältnisse sein Amt als musikalischer Generalissimus an den jetzt in Lübeck tätigen Kapellmeister Hermann Abendroth abtreten wird.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Das letzte Freitagskonzert unserer Museumsgesellschaft dirigierte in Vertretung Mengelbergs, der Konzerte in Rußland leitet, Richard Strauß. Er brachte mit dem ausgezeichnet disponierten verstärkten Orchester zunächst die Symphonia domestica zu Gehör. Das fesselnde und reichgestaltige Werk, das nur etwas zu sehr vom Technischen abhängig ist, machte auch diesmal bei glänzender, großzügiger Ausführung starken Eindruck. Ihm folgte weiterhin der stets wieder gern gehörte famose „Till Eulenspiegel", zum Schluß erklangen die forschen und klangvollen Militärmärsche op. 57. Dazwischen sang Edith Walker mit dramatischer Gestaltung die farbenreichen, gehaltvollen Gesänge mit Orchester op. 33 und eine Reihe frohgestimmter Lieder, die Strauß brillant begleitete. Am letzten Kammermusik-Abend der gleichen Konzertgesellschaft spielte neuerdings das Böhmische Streichquartett, diesmal wieder mit bestem Erfolg. Es zeigte sich in Quartetten von Haydn und Dvořák — dem selten gehörten, zum Teil sehr feinen op. 34 in d-moll — und dem Brahmsschen f-moll Quintett vertrauten Aufgaben gegenüber, denen es schön entsprach. Im letztgenannten wirkte Florence Bassermann (hier) bestens mit, die am Abend darauf in der Neuen Frankfurter Trio-Vereinigung mit Tschaikowsky's prächtigem, erfindungsreichem a-moll Trio und Tanëiew's E-dur Quartett op. 20 sich gleichfalls als glänzend geschulte Pianistin bewährte. In dem letzteren Werk lernte man eine interessante, achtunggebietende Komposition kennen, die Linien Tschai-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kowsky's fortführt in Leidenschaft und Spiel, ohne seine von innen quellende Wärme zu erreichen. Dem klangschönen Spiel der einheimischen Künstlerin gesellten sich die Herren Hans Lange, Ary Schuyer und Frau Bassermann mit adäquaten Leistungen. — Darauf folgte die Uraufführung eines nahezu abendfüllenden Männerchor-Werkes „1813. Aus den Freiheitskriegen" von J. B. Zerlett durch den hiesigen Sängerchor des Lehrervereins und seinen Dirigenten M. Fleisch, denen das Werk gewidmet ist. Es entpuppte sich als eine musikalisch nirgends tiefgehende Komposition im populären Liedertafelstil für Männerchor, Soli, Orchester und Orgel. Der Text ist — mit Benutzung Körnerscher Gedichte — vom Komponisten recht mäßig und matt verfertigt. Das hat natürlich auch die Schwungkraft der Musik gehemmt, die nur an einer Stelle, der Schilderung vom Vorbeimarsch der Truppen, charakteristisch ist und gleichfalls nur an einer Stelle, dem Chor „Ahnungsgrauend, todesmutig bricht der große Morgen an", gelegentlich echte Begeisterung und Erbitterung zeigt. Die Soli sind zum größten Teil sentimental und eindruckslos, die Schlachtschilderung fällt sehr ab. Doch zu loben ist der durchweg sehr geschickte, klangschöne und oft duftige Chorsatz, der Zerlett (geb. 1859) auf der Höhe seines besonderen Könnens zeigt. Gut gelungen ist auch ein aus der Ferne klingendes französisches Liedel und die Verwendung des alten Liedes „Morgenrot" nach den Worten von Hauff. Die Wiedergabe durch den Verein und das Orchester der Sonntagskonzerte war ausgezeichnet und verhalf dem Werke und dem anwesenden Komponisten zu äußerem Erfolge. Auch die Solisten des Abends: Frau Schmidt-Illing, Frau Zerlett-Olfenius und Adolf Müller boten ihr Bestes. — Von den kleineren, recht schlecht besuchten Konzerten vor Weihnachten ist noch ein Abend der begabten, aber noch nicht ganz fertigen Pianistin Elisabeth Bleicher und der Sängerin Hedwig Herterich-Lahnstein, die etwas besser ansprach, zu erwähnen, sowie ein ziemlich verunglückter Versuch der Gesellschaft für ästhetische Kultur, in dem Vortrag eines Genfer Professors und einer stark indisponierten Sängerin aus Paris einen Überblick über die Entwickelung des französischen Liedes vom 12. bis zum 19. Jahrhundert zu geben, der nicht ganz gelang.

Theo Schäfer

HEIDELBERG: Der Bachverein (Philipp Wolfrum) ehrte in seinem 3. Konzert Draeseke mit einer mustergültigen Aufführung von dessen Symphonia tragica und schloß von Beethoven zwei Ouvertüren („Ruinen von Athen" und „Leonore" I) und zwei Arien mit Orchester an, großzügig gesungen von Frau Schabbel-Zoder. Hellste Begeisterung entfachte Regers „100. Psalm", der im 4. Konzert zweimal nacheinander dargeboten wurde. Der Komponist dirigierte selbst und wurde am Schluß fortwährend gerufen. Dasselbe Konzert brachte noch Händels Orgelkonzert in G, das Poppen trefflich spielte, und die Bachkantate „Christus der ist mein Leben" mit Kühlborn-Frankfurt a/M. als ausgezeichnetem Tenor. — In der Reihe der Kammermusikkonzerte imponierten die „Böhmen", die im Verein mit O. Seelig das Klavierquartett (d-moll op. 113) von Reger, Dvořáks op. 34 und Haydns op. 76 (Es) spielten. — Lula Mysz-Gmeiner veranstaltete eine populäre Schumann-Feier, Ludwig Heß einen Goethe-Abend mit Kompositionen von Schubert und Wolf. — Vielversprechend führte sich M. Schön als Liedersängerin ein. — Der Liederkranz (Dirigent C. Weidt) führte u. a. Mayerhoffs „Frau Minne" für Chor, Soli und Orchester auf. — In verschiedenen Kirchenkonzerten befestigte Hermann Poppen seinen Ruf als Künstler auf der Orgel. Karl August Krauß

HELSINGFORS: Die fünf Symphoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft brachten folgende Symphonieen: Beethoven (D-dur), Brahms (F-dur), Glazounow (F-dur), Mozart (g-moll) und Tschaikowsky (Manfred). Solisten dieser Konzerte waren Charles Gregorowitsch (Violine), Gottfried Galston (Klavier), Eugen Malmgrén (Cello) und Maikki Järnefelt (Gesang). — Außer den zahlreichen Solistenkonzerten, darunter Godowsky und Huberman, sind besonders zu erwähnen die Glazounow-, Fauré- und Madetoja-Abende unter persönlicher Leitung der betreffenden Komponisten, sowie das Konzert des ausgezeichneten Capet-Quartetts. Axel von Kothen

KASSEL: Siegfried Wagner leitete im 3. Konzerte der Königlichen Kapelle Stücke aus seinen Opern und fand freundlichste Aufnahme, ohne jedoch tieferen Eindruck zu machen. Man vermißte kraftvolle Originalität. Am wirkungsvollsten waren der Kirmestanz aus „Herzog Wildfang" und die Einleitungen zu Akt 3 von „Kobold" und zu Akt 2 von „Sternengebot". Unter Beier erfuhr Mozarts Es-dur Symphonie beste Wiedergabe. — Die Herren Hoppen und Genossen brachten als Neuheit zwei viel Originalität und Geschick verratende Sätze aus dem Quartett H-dur von Miroslav Weber, das c-moll Quartett von Grieg, Mozarts Jagdquartett (B-dur), Beethovens op. 18 No. 5 und, trefflichst unterstützt durch die pianistische Kunst Dr. Zulaufs, das Es-dur Trio von Schubert. — Den „Rinaldo" von Brahms bot recht gut der Lehrergesangverein (Dirigent Kürsten) mit dem jungen Heldentenor Papsdorf, während der Oratorienverein unter Hallwachs mit Werken Bachs (Ouvertüre No. 4 in D, Weihnachtsoratorium und Kantate „Ich bin ein guter Hirt") einen genußreichen Abend bot. Von den tüchtigen Solisten: Else Schneider, Agnes Leydhecker, G. A. Walter und van Eweyk seien hervorgehoben Altistin und Tenor, welch letzterer durch Vortragskunst entzückte. — Erbauliche Stunden bereitete die a cappella-Vereinigung „Musica sacra" (Dirigent Zulauf) mit Chören von Palestrina, Eccard, Schütz u. a., mit denen Solovorträge von Frl. Geis abwechselten. — Ihre alte Anziehungskraft bewiesen Burmester, der Liebling unsres Publikums, mit Stefaniai am Flügel, Julia Culp (Liederabend), sowie Frederic Lamond und Manén, mit denen im Bunde einerseits Maria Philippi und Paul Schmedes, andererseits Frieda Hempel und J. Nin hier zuerst ihre Lorbeeren holten. Höchste Begeisterung weckte die brillante Gesangskunst Frl. Hempels. Genuß mehr intimer Art bereitete in einem Liederabend die feine Vortragskunst von Alma Brunotte.

Dr. Brede

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KÖLN: Gegenstand des 5. Gürzenich-Konzerts war Händels „Messias". Was Orchester und Chor betrifft, haben wir das hier seit langen Jahren nicht aufgeführte Werk niemals in so vollendeter Wiedergabe gehört, wie jetzt durch Fritz Steinbach, der den weihevollen Gotteskult und die monumentale Schlichtheit dieses erhabenen Oratoriums in bezwingender Weise vor uns erstehen ließ und den großen Zug wie die einzelnen Gliederungen des musikalischen Bibelschatzes so zu Ohr und Gemüt führte, daß die Hörer ständig in den Bann von Auffassung und Auslegung gezogen wurden. Von den Mitgliedern des Solistenquartetts stand Mientje Lauprecht- van Lammen mit ihrem klaren duftigen Sopran und der feingeschliffenen Singweise obenan, während Ilona Durigo, Paul Schmedes und Franz Geßner als Vertreter der Alt-, Tenor- und Baßpartie sich durchweg rühmlich behaupteten. — In der Musikalischen Gesellschaft fand das Brüsseler Quartett der Herren Emile Bosquet (Piano), Chaumont (Violine), van Hout (Viola) und Dambers (Cello), und zwar zumal Erstgenannter, mit Recht sehr freundliche Aufnahme. — Alle redlichen Mühen des Gürzenich-Quartetts, zu dem sich Carl Friedberg gesellt hatte, für Regers neues Werk 113 einzutreten, waren mit Ausnahme des den besten Teil darstellenden Scherzos vergeblich, ja die gekünstelte Eigenart der Komposition begegnete bei den anderen Sätzen energischer Ablehnung. Wie wurde darauf Mozarts Klavier- und Geigensonate D-dur, von Bram Eldering und Friedberg so fesselnd wie schlicht gespielt, mit Begeisterung aufgenommen! Beethovens Quartett B-dur, Werk 180, war die weitere sehr schätzbare Gabe. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Eine wahre Flut von fremden Gästen, teilweise von hier zum erstenmal auftretenden, wie Frau Carreras (ihr und ihrer Clutsam-Klaviatur ging zu viel Reklame voraus), der Pianist Galston (von größerer Bedeutung, aber ohne Reklame und materiellen Erfolg), endlich die feinen Künstler: Paul Reimers (Tenor) und Paul Grümmer (Cello). Bekannt waren schon im voraus Scholander (mit Tochter) und Röntgen (mit Sohn), Harold Bauer, Kathleen Parlow, Percy Grainger u. a. Von Dänen stand in erster Reihe der Geiger Max Schlüter mit einem recht vornehmen (und kurzen!) Programm. — Die Orchesterkonzerte fingen mit dem ersten „Palaiskonzert" an, in dem Kapellmeister Schnedler-Petersen die „neuentdeckte" Sechste von Schubert aufführte; eine Bereicherung der Symphonieprogramme ist sie ja nicht, trotz des schönen, herzlichen Musizierens. — Nach dem von Konzerten überfluteten Oktober verlief der November glücklicherweise bedeutend ruhiger. Und doch werden wohl viele Konzertgeber nicht auf ihre Kosten gekommen sein. Der Musikverein feierte im voraus den 60. Geburtstag P. E. Lange-Müller's durch Aufführung schöner, aber nicht der bedeutendsten seiner Werke. — In den „Palais-Konzerten" wurde Kuhlau (der vor 100 Jahren in Kopenhagen ansässig wurde) gefeiert — Ein wertvolles und gut besuchtes Konzert gab Emil Sjögren, der u. a. eine neue Violinsonate brachte. — Auch von Axel Gade hörte man in den Kammermusik-Abenden von Wolfgang Hansen eine neue, hübsche Sonate für Geige und Klavier. — Erwähnt seien noch Konzerte der Brüder Max und Paul Schlüter und des Tenoristen Reimers. William Behrend

LEIPZIG: Nicht mehr viel war es, was die letzten Konzertwochen vor dem Weihnachtsfeste gebracht haben: im 10. Gewandhauskonzerte zwischen edlen Chorgesängen der von Gustav Schreck geführten Thomaner („Gloria" aus Schuberts Es-dur Messe und drei weltliche Madrigale von Palestrina) die Erstaufführung von Max Regers lediglich gemachtem, trotz trefflicher Wiedergabe des Solopartes durch Frieda Kwast-Hodapp ernüchternd wirkendem f-moll Klavierkonzert op. 114, das Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester mit einer schönen Darlegung der Beethovenschen Siebenten vergessen machten, — im 5. Philharmonischen Konzerte nach den vier wesentlichsten Orchesterstücken der „Sommernachtstraum"-Musik eine von Dr. Ludwig Wüllner und seiner Schwester Anna Wüllner-Hoffmann ins Bedeutende, Mächtig-Ergreifende hinübergesprochene und gemimte Vorführung der Byron-Schumannschen „Manfred"-Szenen —, in einem Kirchenkonzerte des Riedel-Vereins die stimmungssatten Eichendorff-Chöre des jungen Hugo Wolf und drei ehrlich empfundene Psalmen-Kompositionen von Edvard Grieg —, in der 4. Gewandhaus-Kammermusik zwischen dem Es-dur Quartett von Mendelssohn und dem G-dur Quintett von Brahms das von Anna Hartung, Berta Grimm-Mittelmann und den Herren Schroth und Kase ansprechend vorgetragene „Spanische Liederspiel" von Schumann —, und dem 2. Abende des Ševčik-Quartettes mit der sehr tüchtigen Erika von Binzer am Flügel eine erste Bekanntgabe des wirksam an-erfundenen und herzhaft ausgearbeiteten d-moll Trios op. 28 von Heinrich G. Noren. — Die schön spielenden Brüsseler brachten diesmal, wo Susanne Dessoir ihnen mit den Weihnachtsliedern von Cornelius und einigen Gesängen von Schumann als wohlanmutende Konzertpartnerin beigesellt war, nichts Neues, wohl aber hatte man sich in einem Konzerte des talentvollen, aber immer noch etwas unzuverlässig geigenden Dr. Wolfgang Bülau des Begegnens mit einer in mehreren Sätzen („Künstlers Abendlied", „Frühling übers Jahr" und „Selige Sehnsucht") wirklich eigenartigen, „Lyrisches Tagebuch" benannten Suite von Theodor W. Werner zu erfreuen. — In einer von der Dichterin veranstalteten Frida Schanz-Matinee versuchte sich die junge Sängerin Elsa Alves ganz glücklich mit dem Vortrage mehrerer Manuskript-Kinderlieder von Lothar Wichmann. — Der mit hübscher Stimme interessierend vortragenden Maria Clemm mußte man noch einige —, der wesentlich unfertigeren Uta Hahn noch viele Schulung wünschen, und nach dem Ehepaar Gura-Hummel, das man gerne Balladen von Loewe und Duette von Alexander Ritter vortragen gehört hatte, konnte Julia Culp das Publikum wieder einmal mit ihrer gesunden Stimme und ihrem sympathischen Wesen gefangen nehmen. — Besser als die etwas bravourös-äußerlichen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pianisten James S. Whittaker und Leo Kestenberg und als der diesmal etwas fahrig spielende Paul Schramm bewährte sich an bescheideneren Aufgaben, unter denen sich auch einige wohlgesetzte Nova von Francisek Brzezinski befanden, der talentvolle Feinspieler Sándor Vas. Arthur Smolian

LONDON: Die genußreichsten Orchesteraufführungen in unserer Stadt sind nach wie vor die Konzerte des London Symphony Orchestra unter Hans Richters Leitung. Von Symphonieen hörten wir da Brahms No. 2, Beethoven No. 2 und 4, Schubert (Unvollendete) und Schumann No. 1, diese vielleicht am bestechendsten in ihrer jugendfrischen Wiedergabe. Zwischendurch spielte Katharine Goodson das d-moll Konzert von Brahms mit männlicher Auffassung und Kraft. Den vorzüglichen Pianisten Harold Bauer hätte man lieber was anderes spielen gehört, als eine Art Kreuzung zwischen symphonischer Dichtung und Klavierkonzert „The Song of Gwyn-ap-Nudd" (Worte von T. E. Ellis, nach einer wallisischen Sage) von Holbrooke; wie bei den meisten, was dieser Komponist bisher zutage gefördert, ist auch hier viel Unklares und Unlogisches neben effektvoll Instrumentiertem zu finden. Noch weniger erfreulich war eine andere Novität „Night on the mountains" von Jul. Harrison; ein Londoner Nebel scheint sich auf diese Berge gelagert zu haben; die Erfindung schien umnachtet. Besseren Eindruck machten Coleridge-Taylor mit einem rhapsodischen Tanz „The Bamboula" (west-indisch) und Mackenzie mit seiner „Manfred"-Musik. Die Mehrzahl der Novitäten wurde von den Komponisten selbst dirigiert. Von Solisten wäre der Vollständigkeit halber noch Fr. Dawson zu nennen, der indes mit dem ziemlich trocken gespielten Klavierkonzert von Schumann nicht viel Eindruck machte. — Die Konzerte des Queen's Hall Orchestra unter Henry J. Wood boten in klarer Ausführung ein effektvolles Arrangement Bachscher Orgelsonatensätze des Dirigenten (für Streichorchester), das Debussysche Nocturne „Fêtes", die „Zweite" von Beethoven, ferner Tschaikowsky's Violinkonzert (Solist: Mischa Elman, der einen besonders glücklichen Tag zu haben schien) und Chopin's f-moll Konzert (Solist: W. Backhaus, der eine technisch tadellose Leistung bot). — Die Konzerte der Philharmonic Society brachten eine Wiederholung des Elgarschen Konzerts (Fritz Kreisler), die den günstigen Eindruck der Erstaufführung wesentlich erhärtete; im gleichen Konzert dirigierte Mlynarski die „Vierte" von Tschaikowsky. Beecham war der Dirigent im folgenden Konzert, und er hat, wie es seine Gewohnheit ist, ein interessantes Programm zusammengestellt. Ein lebensvolles Tongemälde „Paris" von Delius interessierte stark, und aus dem Prélude „The Shepherd" von W. H. Bell war viel Empfindungswärme und Aufrichtigkeit herauszuhören. Die geschickte Pianistin K. Ruth Heymann vermochte die ziemlich langweilige „Symphonie montagnarde" von d'Indy nicht interessant zu machen. — Das New Symphony Orchestra (Dirigent: Landon Ronald) stellte sich bloß mit einem Wagner-Konzert ein, doch interessante Programme sind bereits für die Folge angekündigt. — Die Royal Choral Society brachte die übliche „Elias"-Aufführung in der üblichen tüchtigen, wenn auch etwas matten Ausführung, während die London Choral Society ein interessantes Konzert veranstaltete (Dirigent: A. Fagge). Bantock's farbenreiche „Sea Wanderers", Chorwerke von Elgar und Reger, ferner Stanford's „Songs of the Fleet" (mit dem Baritonisten Plunket Greene) und Coleridge-Taylor's „Hiawatha", ein hier geschätztes und oft aufgeführtes Werk, bildeten das Programm. — Eine Konzertaufführung (in Queen's Hall) von Fragmenten von Wagners „Parsifal" hatte solchen Zulauf, daß eine Wiederholung angesetzt wurde; doch war die Wiedergabe nur zum Teil befriedigend. Der Dirigent (Franco Leoni) hatte für Tempi und Stimmungsgehalt des Werkes offenbar nicht das richtige Gefühl; doch gab es auch manches Gelungene. — Was nun die Kammermusik anbetrifft, hatten wir Besuche des Petersburger Quartetts (mit famosen Leistungen, zumal in den Werken slawischer Herkunft wie Glazounow, Borodin, Taneïew usw.) und des Flonzaley-Quartetts (Mozart, Haydn und Debussy, letzteres speziell mit ungewöhnlicher Delikatesse gespielt.) Das Wessely-Quartett brachte ein Klavier-Quintett von J. Friskin (mit dem Komponisten am Klavier) zu Gehör, ein für ein op. 1 bemerkenswertes Stück; ferner in den Broadwood-Konzerten ein neues Streich-Quartett von Stanford (a-moll), ein ernstes, vielleicht manchmal zu gelehrtes dreisätziges Werk, dessen Andante mit seinem volkstonartigen Charakter sehr ansprach. — In den Classical Concerts ließ sich das Klingler-Quartett hören, ohne jedoch die Eindrücke, die erstklassige Vereinigungen wie Rosé, die Brüsseler u. a. hinterließen, zu erreichen. Gabriele Wietrowetz spielte mit Fanny Davies stilvoll Brahms' d-moll Sonate und Schuberts Es-dur Trio (Cello: J. James). Das Ackroyd-Quartett führte Regers d-moll Quartett trefflich auf und spielte nachher mit M. Fleury Mozarts herrliches Klarinetten-Quintett. Die Sängerinnen Witting und von Glehn konnten sich für viel Beifall bedanken, letztere besonders nach dem vortrefflichen Vortrag einer Gruppe Debussy-Lieder; im Verein mit Paul Reimers und Mac Innes sangen die beiden genannten Damen schließlich noch Brahmssche Quartette und Zigeunerlieder. — Die rasch populär gewordene Sängerin Maggie Teyte gab mit Beecham ein Orchesterkonzert, das nur Kompositionen aus dem 18. Jahrhundert gewidmet war. Grétry, Méhul, Dalayrac u. v. a. erzeugten eine sympathische Stimmung, der man sich gern für eine Stunde hingab; die Ausführung war auch die beste. — Elena Gerhardt (von Paula Hegner trefflich begleitet) und Julia Culp holten sich den gewohnten Erfolg und Applaus. — Die feinsinnige Sängerin Ida Reman, die ihr Sangesgebiet mit viel Grazie und Charme beherrscht, hat die Gunst des hiesigen Publikums und der Kritik rasch und in hohem Maße errungen. — Der jugendliche Cellist B. v. Csuka machte mit Sonaten (Beethoven A-dur, Dohnányi) und Soli vortrefflichen Eindruck — ein geborener Musiker mit famoser Anlage fürs Virtuose. — Mischa Elman enthusiasmierte seine zahlreiche Anhängerschar in einem Orchesterkonzert durch seine unübertreffliche temperamentsprühende

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wiedergabe der spanischen Symphonie von Lalo; auch der „Teufelstriller" war eine Meisterleistung. — Sascha Culbertson verblüffte durch siegreiche Virtuosität seines Spiels. — Kubelik und Backhaus gaben ein „Zwillingskonzert" in Queen's Hall, und es gab viel Bravour, Eleganz, Sicherheit und Applaus; auch die „Kreutzer-Sonate" gab es in tadelloser Ausführung, nur die gewaltige Dämonik des Werkes schien merkwürdig gezähmt. — Der vortreffliche Pianist Vianna da Motta gab zwei Konzerte mit interessantem Programm, darunter die „Symphonischen Etuden" mit den selten gehörten fünf nachgelassenen Studien; ungewöhnliche Klarheit und Plastik lassen sich seinem Spiel nachrühmen. — Der Paderewski-Schüler Schelling war in zwei Queen's Hall-Konzerten gleichfalls sehr erfolgreich; seine Programme waren diesmal nicht bemerkenswert, doch eine reizvolle persönliche Note (punkto Ton und Auffassung) macht sein Spiel interessant. — Schließlich sei noch der Erfolg konstatiert, den zwei begabte, ernststrebende englische Pianisten mit ihren Konzerten errungen haben: Howard Jones (Hauptstück: Schumanns C-dur Phantasie) und Herbert Fryer, welch' letzterer in vier Recitals die Marksteine der Klavierliteratur Revue passieren ließ. -ps-

MOSKAU: Die Konzertsaison ist diesmal von dem gediegenen Pianisten Mark Meitschik durch Klavierabende mit historischem Programm (von Beethoven bis auf die Neuzeit) eröffnet worden. Darauf folgten: ein vollständiger Zyklus Beethovenscher Sonaten von Alexander Goldenweiser (Klavier) und Boris Sibor (Violine), ein Violinabend von Lea Lüboschütz, die ein stilvolles Programm glanzvoll bewältigte, ein Klavierabend des Wunderkindes Irene Eneri, die sich gefestigter und sicherer in ihrem Vortrag zeigte. — Den Reigen der Symphonie-Vorführungen eröffnete Sergei Wassilenko mit Konzerten zu ermäßigten Eintrittspreisen in historischer Reihenfolge, deren erzieherischer Wert für die Jugend unverkennbar ist. Im 1. traten der Orgelvirtuose Jacques Handschin aus Petersburg und Alexander Siloti auf, die Werke von Bach meisterhaft vortrugen. Im 3. spielte Emil Frey Beethovens Drittes Konzert und die „Appassionata" und rief einen Beifallssturm hervor. — Siegfried Wagner trat mit einem Extra-Konzert auf als Interpret eigener Werke und solcher seines Vaters. — Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft hat den hochbefähigten Emil Kuper zum Dirigenten. Das 1. Konzert war eine Schumann-Feier und hatte Gottfried Galston zum Solisten; im 2. entzückten Lucien Capet und M. Casadesus mit Mozartvorführungen; das 3. brachte Bruckners gewaltige „Sechste" und Kompositionen von A. Liadow, die herrlich klangen. Frederic Lamond spielte das Erste Konzert von Liszt. — Die Philharmoniker führten uns an ihrem 1. Abend einen jungen Dirigenten, M. Koats vor, der sich als höchst gediegen und talentvoll erwies; im 2. teilten sich Alexander Siloti und Gabriel Fauré in die Orchesterleitung und Eugène Ysaye ließ seine wundervolle Geige ertönen (Konzerte von Viotti und Mendelssohn). Der Cellist A. Brandukow spielte zu Fauré's Ehren dessen „Elegie". — Die Symphoniekonzerte von Sergei Kussewitzki wurden mit Beethovens „Achter" und der „Ekstase" Scriabin's eingeleitet. L. Godowski trug das 1. Konzert von Brahms vor. Der 2. Abend, ein Extrakonzert unter Nikisch, wurde zu einem Fest. 15 Jahre sind verstrichen, seitdem dieser Meister des Taktstocks zum ersten Male sich hier hören ließ. Es war auf Anraten Peter Tschaikowsky's geschehen. Das Programm war ganz diesem gewidmet; seine „Sechste" machte den Schluß. Die Ehrenbezeugungen, an denen viele Korporationen der Stadt teilnahmen, gingen in großer Feierlichkeit vor sich. — Der Verein der russischen Musik unter Emil Kuper hatte seinen Symphonie-Abend dem Andenken Mili Balakirew's gewidmet. — Die Moskauer Symphonische Kapelle hat unter Leitung von W. Bulytschew mit ausgezeichneten Solisten vortrefflich abgerundete Vorführungen von Haydns „Vier Jahreszeiten" und Händels „Samson" dargeboten. Ein anderer Abend war der Vorführung von Chorgesängen der Niederländischen Schule gewidmet. — Höchst anziehend erwiesen sich die Abende des Pariser Capet-Quartetts, das Beethoven, Haydn, Schumann und César Franck in höchster Vollkommenheit bot. — Die Philharmoniker haben Kammermusik-Abende eingerichtet, in denen man Eugène Ysaye und Raoul Pugno hörte. — Der Moskauer Geiger Fürst G. Dulow führte uns mit einem fein durchdachten Orchester-Programm an die Anfänge der symphonischen Musik zurück (Purcell, Vivaldi, Gluck, Tartini). Der hochverdiente Geiger und Pädagoge Josef Hry mali hat an der Vorführung teilgenommen und somit dem Abend einen besonderen Reiz verliehen. — Das Moskauer Trio trat mit Schumann-Abenden auf und erfreute durch stilvoll durchgeführte, vergeistigte Wiedergabe.
E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Der Jahresendemonat gestaltete sich wie immer etwas ruhiger. Der Konzertverein unter Löwe stellte Bachs 3. Brandenburgisches Konzert (dieses unter der nicht zu billigenden Einfügung der Air aus der D-dur Partita) mit Brahms' Violinkonzert, von Arrigo Serato gut interpretiert, und Mahlers erster Symphonie zusammen; Mahler konnte dabei nicht unbedingt gewinnen. Auch in den Volkssymphoniekonzerten des Konzertvereins gab es mancherlei des Interessanten, so eine Aufführung von Adolf Sandbergers Symphonischem Prolog „Riccio", einem Werk von hoher Schönheit und Bedeutung durch die edle und eigenartige Profilierung seiner Themen ebenso wie durch ihre meisterliche Verarbeitung, ferner eine Aufführung der Symphonie in D-dur op. 16 von Sgambati, die insonderheit durch ihre klanglichen Vorzüge besticht, und G. Charpentiers hübsch gemachte Suite „Impressions d'Italie"; Hofkapellmeister Prill erwirbt sich so durch die Auswahl und die wohlvorbereitete Wiedergabe seiner Programme manches schöne Verdienst. — Zu einer hervorragenden Feier gestaltete sich das Konzert, das die Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Bayern bei Gelegenheit des Erscheinens ihres 20. Bandes gab; von Berlin waren dazu Geheimrat Kretzschmar und Prof.

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seiffert als Vertreter des Kultusministeriums gekommen. Felix Mottl stand an der Spitze des Orchesters der Akademie der Tonkunst und dirigierte mit unübertrefflicher Feinsinnigkeit Werke von dall'Abaco und Stamitz; sehr lobenswert waren auch die Darbietungen des mitwirkenden Münchener Chorschulvereins, der Chorgesänge von L. Senfl, Orlando di Lasso, Gumpelzhaimer, H. L. Hasler und Kantaten für Soli, Chor und Orchester von J. und J. Ph. Krieger unter Domkapellmeister Wöhrles oft erprobter Leitung zu Gehör brachte; nicht minder berechtigten Beifall erntete Domorganist Joseph Schmid mit Orgelstücken von Kerll und Pachelbel. Man sah mit Freude an dem Mitgehen der den Odeonssaal füllenden Zuhörerschar, welch starke und ungebrochene Wirkungskraft dieser teilweise ganz wundervollen Musik innewohnt; Dank und Anerkennung in reichstem Maße schuldet nicht nur der Fachmusiker, sondern jeder Musikalische der Gesellschaft, die unter der unermüdlichen Mitarbeit ihres hervorragenden Leiters, Prof. Adolf Sandberger, diese Schätze in wissenschaftlich und künstlerisch mustergültiger Weise in ihren Bänden wieder ans Licht stellt. — An Quartetten hörte man die Münchener in alter Vollendung mit Schubert, Beethoven und Brahms (G-dur Quintett op. 111), und das Berliner Klingler-Quartett, das sich mit einem reinen Beethovenprogramm einen vollkommenen und unbestrittenen Sieg erspielte. — Ein Liederabend, den Wilhelm Kienzl mit Lula Mysz-Gmeiner gab, zeigte den liebenswürdigen Komponisten nicht von seiner besten und stärksten Seite; desto mehr zeichnete sich die Sängerin selbst aus, und auch ihr Partner, der Tenor Karl Wildbrunn, machte einen im ganzen erfreulichen Eindruck. — Der Pianist Juliusz Wolfsohn bedürfte noch der Vertiefung in rein künstlerischer Hinsicht; technisch läßt er wenig zu wünschen übrig. — Nicht nur ein ganz außergewöhnlicher Techniker, sondern auch ein Künstler von starkem Temperament ist der Geiger Karl Flesch; ganz besonders zu rühmen ist noch seine warme und volle Tongebung. — Tilly Koenen sang mit der gewohnten Überlegenheit ihrer einzigartigen Stimme und ihrer eminenten Vortragsbegabung diesmal ein etwas buntes und gemischtes Programm. — Die begabte Sängerin Josepha Kruis zeichnete sich hauptsächlich mit Liedern von Hugo Wolf aus. — Von Konzerten mehr lokaler Bedeutung seien mit Auszeichnung genannt der Brahmsabend des Pianisten Karl Roesger, das Konzert der Geigerin Erika Rauscher unter Mitwirkung des Tenoristen Joseph Kellerer und des Pianisten Walter Braunfels, der Cello-Abend Christian Döbereiners mit sehr guten Viola da Gamba-Vorträgen, und das Konzert des Tenoristen Franz Bergen. — Der Pianist Ossip Gabrilowitsch ist ein Könner und Künstler ersten Ranges auf seinem Instrument; zu großen Hoffnungen berechtigt auch seine Kollegin Cella della Vrancea, die heute schon als Virtuosin nicht Alltägliches leistet. — Ein Kompositions-Abend von Wolfgang von Bartels ließ zweifelloses, wenn auch noch nicht völlig ausgereiftes und technisch beherrschtes Talent des Autors erkennen; in einem anderen Kompositionsabend dirigierte Hermann Zilcher neben seinen eigenen viel des Interessanten und Anregenden bietenden Zweiten Symphonie in f-moll eine Neuheit, nämlich Bernhard Sekles' Phantasie für Orchester: „Aus den Gärten der Semiramis"; es ist ein gutklingendes wohlabgerundetes Stück, das des inneren Gehalts nicht ermangelt.

Dr. Eduard Wahl

PARIS: Das 1000. Konzert der von dem verstorbenen Edouard Colonne gegründeten „Association Artistique" wurde am 20. November besonders feierlich gestaltet. Der Tragöde Mounet-Sully las eine poetische Festrede des Dichters Emile Moreau unter großem Beifalle vor. Es war darin immerhin zu wenig von dem großen Vorgänger Colonne's Pasdeloup die Rede, und auch Berlioz, dessen Werke Colonne's Dirigentenruhm am meisten gefördert haben, wurde nicht gebührend gewürdigt. Auch das Jubiläumskonzert selbst ließ für Berlioz nichts übrig, da ein Größerer den Vortritt verlangte, der noch viel mehr für die symphonische Musik getan hat, nämlich Beethoven. Auf die Leonorenouvertüre folgte das von Fritz Kreisler gespielte Violinkonzert, das dem Künstler sechs Hervorrufe eintrug, drei geistliche Lieder, die von dem amerikanischen Bariton Clark vorgetragen wurden, und die Neunte Symphonie, die Colonne zuerst dem großen Pariser Publikum zugänglich gemacht hat, denn sein großer Vorgänger Pasdeloup hatte nie eine gute Aufführung dieses Werkes zustande gebracht. — Von den verschiedenen neuen Unternehmungen großer Orchesterkonzerte hat sich die Gründung von Hasselmans besonders gut bewährt. Seine Konzertgesellschaft steht schon im dritten Jahre, und ihr erstes Konzert dieses Winters bot mehrere Neuheiten. Von Louis Dumas, der den ersten Rompreis von 1906 erwarb, wurde eine gut gemachte Ouvertüre gegeben, die sich an Weber und Wagner anlehnt und der verschwommenen Manier, die Debussy aufgebracht hat, wenig Zugeständnisse macht. Außerordentlich gefiel ein sehr lebendiges, kurzes Orchesterstück von dem russischen Balletkomponisten Stravinski „Feuerwerk". Dazu kam eine vorzügliche Ausführung der vielberühmten c-moll Symphonie von Saint-Saëns mit Orgel und Klavier. — Die Philharmonische Gesellschaft erweitert den Kreis der Kammermusik immer mehr, denn ihre letzte Neuheit, eine Kammersymphonie in vier Sätzen von E. Wolf-Ferrari, verlangt ein doppeltes Quintett und einen Klavierspieler. Das Adagio zeichnet sich durch Gefühl und das Vivace durch Anmut aus. Besonders dankbar zeigte sich freilich das Publikum dieses Konzerts für das Septett und das Flötentrio von Beethoven. Die Sängerin Rosa Heilbronner sang ebenso gut Bachsche Lieder deutsch, wie die Werke von Franck, Duparc und Debussy französisch. — Von Chevillard aufgefordert, für einen Sonntag seine Vertretung im Konzert Lamoureux zu übernehmen, brachte Siegfried Wagner nicht weniger denn sieben Fragmente seiner eigenen Werke mit, um sie nach dem „Orpheus" seines Großvaters und vor vier Stücken seines Vaters hören zu lassen. Hätte er sich mit den zwei Fragmenten seines „Banadietrich" begnügt, so hätte er vielleicht auch als Komponist einen ehrlichen Erfolg davongetragen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

denn das Vorspiel zeigt etwas mehr Gedrungenheit, als ihm sonst eigen ist, und für den Sonnenhymnus, der musikalisch weniger hoch steht, brachte er den vorzüglichen Berliner Tenor Kirchhoff mit. Was er dagegen aus „Bruder Lustig", „Kobold", „Sternengebot" und „Herzog Wildfang" darbot, das bewegt sich alles zwischen recht gewöhnlicher Biertischfröhlichkeit und Backfischrührseligkeit. So kam es auch, daß die Pariser Kritik alles in einen Sack warf und die löbliche Ausnahme für das Vorspiel von „Banadietrich" nicht zu machen wußte. Das Publikum war freilich auch nicht besser beraten, denn es fand nur an den Stimmeffekten des Berliner Tenors Gefallen, obschon er in der Gralserzählung nicht eben durch geschmackvollen Vortrag glänzte. — Während die großen Orchesterkonzerte des Konservatoriums, das Konzert Colonne und das Konzert Lamoureux fast nur bekannte Sachen auf ihr Programm setzen, bemüht sich Hasselmans, der Samstag nachmittag im Saale Gaveau dirigiert, durch interessante Neuheiten anzuziehen. So fand er ein kleines, glänzend instrumentiertes Orchesterstück des Russen Stravinski „Feuerwerk", das er im nächsten Konzert wiederholen mußte, eine fast zu klassische Ouvertüre von Louis Dumas, eine ziemlich originelle musikalische Illustration der Bestattung Victor Hugos von Max d'Ollone und eine ansprechende Vertonung der Elfen, eines der schönsten Gedichte von Leconte de Lisle, von Marguerite Labori. Im vorletzten Konzert mußte auch die Zwischenaktsmusik aus Bruneau's „Messidor" wiederholt werden. Dem Konzert Hasselmans gebührt auch das Verdienst, zum ersten Male in Paris ein sehr ansprechendes kleineres Werk von Richard Strauß, die Burleske für Klavier und Orchester, mit Hilfe des Pianisten Wurmser zu gebührender Geltung gebracht zu haben. Die „Dolorosa" von Gaston Carraud, die Lucienne Bréval bei Hasselmans vortrug, ist eine Gesangsszene, die höher steht, als die üblichen für den besonderen Zweck orchestrierten Klavierlieder. — Einen unerwarteten Erfolg fand im Konzert Colonne unter Pierné's kundiger Leitung der erste Akt der Oper „Guercœur" von Albéric Magnard, einem der besten Schüler von Vincent d'Indy. Schon 1903 wurde das ganze Werk in Konzertform in Nancy gegeben, aber eine Bühnenaufführung war bis jetzt unmöglich. Magnard hat selbst als Textdichter eine buddhistische Legende von einem Manne, der aus menschlichem Mitgefühl aus dem Himmel zur Erde zurückkehrt, in altfranzösisches Kostüm gesteckt und in seiner Musik die Errungenschaften von Wagner und d'Indy eher vereinfacht als kompliziert. — Eine Merkwürdigkeit war im Konzert Lamoureux der Versuch, den alten Meister Heinrich Schütz in zwei Kantaten für Sopran und Orgel wieder aufleben zu lassen. Die Sängerin Jeanne Raunay, die die Ausgrabung zu eigenem Gebrauche machte, hatte ihre Kühnheit nicht zu bereuen. — Auch die Direktion der Komischen Oper widmet sich ausnahmsweise der Aufgabe, in einigen historischen Konzerten die ältesten Gesangskomponisten aller Länder wieder auferstehn zu lassen. Die Auswahl ist meist gut, aber die Sänger der Komischen Oper finden selten den richtigen Stil für diese Altertümer. — Die Bachgesellschaft beschloß diesmal, die Mathäuspassion ohne Strich zu geben, um zwei Konzertabende damit zu füllen. Schon der erste Teil fand im Saale Gaveau einen so starken Zudrang, daß eine Woche später eine Wiederholung stattfinden mußte. Von den Solisten war keiner Franzose. Den Sopran sang Frau Kämpfert von Frankfurt, den Alt in prachtvoller Weise die Böhmin Povla Frisch, den Tenor Baldszun von Kassel und den Baß der Däne Fröhlich. — Henri Marteau ist auch in seiner französischen Heimat sehr geschätzt geblieben. Er veranstaltete im Saale Gaveau ein eigenes Orchesterkonzert, in dem er das Geigenkonzert Beethovens mit einem Mozartschen und mit dem modernen von Théodore Dubois verband. Dubois ist jedenfalls Marteau zu großem Danke verpflichtet, denn er hielt die gefährliche Nachbarschaft sehr gut aus. — Im Konzert der Philharmonischen Gesellschaft erwies sich Povla Frisch als unvergleichliche Liedersängerin in Kompositionen von Bach, Schubert, Schumann und Wolf. Der amerikanische Pianist Schelling bewährte sich im gleichen Konzert als temperamentvoller Chopinspieler. — Die russische Sängerin Marie Olenin hat eine „Maison du Lied de Moscou" gegründet und als deren Direktorin in Paris vier Konzerte veranstaltet, die großes Interesse erregten. Mit russischen Liedern von Moussorgski und Balakirew verband sie polnische Lieder von Chopin, deutsche Lieder von Schubert und Liszt und Volkslieder aller Völker. Der Klavierspieler Cortot unterbrach die Gesangsvorträge durch Werke der gleichen Komponisten. Von Liszt spielte er die große Sonate und von Schumann die Kinderszenen, das Schwierige und das Leichte mit gleichem Erfolge. Felix Vogt

PRAG: Je mehr Konzerte sich in die Berichtszeit zusammendrängen, um so notwendiger wird die Auswahl. Nicht alles, was sich auf das Podium wagt, besteht vor der Kritik, und manchem ist's gewiß auch lieber, wenn man nichts über ihn schreibt, als daß man ihn nach Gebühr verreißt. Im Philharmonischen Konzert im Neuen Deutschen Theater wurde Gerhardt v. Keußlers „Morgenländische Phantasie" unter der persönlichen Leitung des Komponisten aufgeführt. Keußler, der hier als Dirigent des Deutschen Männergesangvereins und des Deutschen Singvereins wirkt, gehört zu den markantesten Köpfen der Prager Musikwelt. Er ist ein Künstler von tiefster Innerlichkeit, der, ohne nach rechts oder links zu blicken, seines Weges geht und in seiner Vorliebe für biblische Stoffe jedenfalls eine bemerkenswerte Ausnahme in der heute so materialistisch gesinnten Welt bildet. Das Werk hinterließ einen außerordentlich tiefen Eindruck. Es würde vermöge seiner künstlerischen Qualitäten verdienen, seinen Weg durch die Konzertsäle zu machen. Solist des Abends war Karl Flesch. — In seinen populären Sonntagnachmittag-Konzerten führte der gewiegte und klug die Programme aufstellende Wilhelm Zemanek u. a Kompositionen von V. Novak, dem kontemplativen großen Könner, und Josef Suk, dem temperamentvollen Vollblutmusiker, auf. Auch ein „Idyllisches Scherzo" des sehr talentierten jungen Komponisten Jaroslav Kvapil fand, vornehmlich als

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Instrumentationsstudie von nicht gewöhnlicher Eigenart, starkes Interesse erweckt. — Brahms' Deutsches Requiem dirigierte der tüchtige Kapellmeister Rudolf Zamrzla in einem Konzert des Orchester- und Chorpensionsfonds des Tschechischen Nationaltheaters. — Ansehnliches Können verriet das Triester Streichquartett, Entzücken erweckte das Pariser Quartett Capet. — Von Solisten haben unter anderen Huberman, Lamond und Susanne Dessoir ihre Visitenkarte in Prag abgegeben. Man hat sie gefeiert, wie man erklärte Lieblinge feiert. Im Dürerbund führte sich die Wienerin Emmy Heim mit Liedern des Jung-Wieners Friedrich Mayer aufs vorteilhafteste ein. Mayer ist ein Tonpoet von stärkster Eigenart. Im Dürerbund hat sich auch die Pianistin Gisa Singer ihre ersten Sporen geholt. — Lebhaft war das Konzerttreiben des letzten Monats. Gerhard von Keußler, der dem Prager Musikleben so oft tiefe Impulse gibt, führte mit seinen beiden Gesangvereinen, dem Männergesangverein und dem Singverein, in einem eigenen Schumann-Abend den Manfred, das Adventlied und Neujahrslied auf, und erzielte namentlich mit den beiden Kantaten, die wiederum das große Können dieser beiden Vokalkörper in das hellste Licht rückten, ungemein tiefe Wirkungen. — Im Dürerbund erlebte das Trio für Klavier, Violine und Cello des dreizehnjährigen Erich Wolfgang Korngold, von den Brünnern Margarete Volavy, Josef und Franz Mraczek gespielt, seine Erstaufführung. Der kleine Korngold ist im Musikleben der Gegenwart ohne jeden Zweifel eine Erscheinung, der gegenüber alle Skepsis verstummt. Hier hat man es mit dem Ausdruck der phänomenalsten Begabung zu tun, die einem seit langem in den Weg getreten ist. Die Frühreife, die aus jedem Takte der ungemein komplizierten Faktur dieses Werkes spricht, hat etwas Beängstigendes, trotzdem Pädagogen versichern, daß die geistige Reife der Kinder nicht immer mit den Jahren gleichen Schritt hält. Das Einzigartige an diesem kleinen Großen liegt darin, daß er mit seiner Zeit geht, daß seine Technik dort einsetzt, wo die modernste Musik hält, daß die Grammatik seiner Tonsprache nicht, wie man bei einem Dreizehnjährigen im ersten Augenblicke annehmen möchte, archaisiert, sondern im Gegenteil geraden Weges in die Zukunft weist. — Das Konzert des Prager Konservatoriums, dirigiert von dem gewiegten Direktor der Anstalt, Heinrich v. Káan, brachte ein interessantes Orgelkonzert des Prof. Klička, vom Komponisten selbst mit aller Bravour gespielt, Richard Strauß' „Don Juan", César Francks „Djinns", und von Henri Rabaut die symphonische Dichtung „Der nächtliche Zug", also ein durchaus modernes Programm, aus dem ersichtlich ist, in welchem Geiste dieses Kunstinstitut, das heuer das Jubiläum seines hundertjährigen Bestandes feiert, geleitet wird. — Im Konzert der tschechischen Journalisten kam ein junger Prager Komponist, Rudolf Karell, mit einer groß angelegten symphonischen Dichtung, die er „Ideale" nennt, zu Wort. Der Komponist schildert hier die wechselnden Stimmungen, die das Herz des Künstlers bewegen, und er schließt — das liegt im Empfinden der Zeit — nicht mit dem frohen Blick in die Zukunft, sondern resigniert. Karell ist ein großer Könner, ein eigener Maler in Tönen. Was ihm heute noch fehlt, ist die Beherrschung der Form, die ihm unter der Hand zerrinnt. — Zwei vielversprechende amerikanische Künstler gaben in Prag ihre Karte ab. Die kleine, sehr talentierte Geigerin Leech aus Argentinien und der famose Pianist Artur Shattuck. Auch Willy Burmester, der treffliche Geiger, ließ sich wieder einmal in Prag hören, ebenso Gertrud Foerstel, die einst dem Verbande unseres Theaters angehört hat.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Im 2. Symphoniekonzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Mlynarski's Leitung bildeten Glazounow's Achte Symphonie, Noskowski's „Steppe" und Dvořák's „Karneval" das orchestrale Programm. Boris Kamtschatow spielte das c-moll Konzert von Rachmaninow mit nicht gewöhnlicher Fertigkeit und temperamentvollem Vortrag. Ein Extrakonzert der Musikgesellschaft war dem Andenken Balakirew's und Tschaikowsky's gewidmet. Dr. Goldenblum bewährte sich aufs neue als ausgezeichneter Führer des Orchesters und verhalf namentlich der C-dur Symphonie von Balakirew zu rauschendem Erfolge. Den vokalen Teil hatte Maria Kusnezowa übernommen und sang in musikalisch feinsinniger Weise eine Arie von Tschaikowsky und Lieder von Balakirew. — Das 2. Siloti-Konzert hatte die junge Pariser Pianistin Arnaud zur Solistin. Zum erstenmal in Petersburg auftretend, entpuppte sie sich als eine Virtuosin ersten Ranges und trug mit dem a-moll Konzert von Schumann und dem g-moll Konzert von Saint-Saëns einen immensen Erfolg davon. — Ein erlesener Genuß war Kussewitzki's 1. Symphonieabend, an dem der Dirigent Skriabin's „Poême d'Extase" großzügig zur Geltung brachte. Sehr gefeiert wurde auch Godowsky, der das d-moll Konzert von Brahms und Balakirew's „Islamey" mit prächtigem Ton und technischer Unfehlbarkeit spielte. — Ein größeres, hier vollständig unbekanntes Werk von Moszkowski, „Jeanne d'Arc", diente dem dritten Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft zur Einleitung. Übermäßigen Beifall fand das Werk nicht, auch nicht Liszts symphonische Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne". Bachs „Reformationskantate" stellte sich in den Mittelpunkt des Programms, dessen Leitung in Glazounow's Händen ruhte. — Siloti vermittelte uns in seinem 3. Abonnementskonzert die Bekanntschaft mit Gabriel Fauré, unter dessen Leitung zwei Suiten und kleinere Violinkompositionen (von Lucien Capet gespielt) sehr fein herausgebracht wurden, ohne nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. — Zwei Kammermusikabende des Capet-Streichquartetts unter Mitwirkung der Primadonna Kusnezowa, Fauré's und Siloti's erweckten mehr Begeisterung. — Das 1. allgemein zugängliche Symphoniekonzert des Grafen Scheremetew gestaltete sich als eine nachträgliche Balakirew-Feier und wurde schwungvoll von Alexander Chessin geleitet. — Nikisch mit einem Tschaikowsky-Programm an der Spitze des Hofopernorchesters ist stets ein großes Ereignis. — Sonst wurden dem Klavier die meisten Ehren erwiesen; es konzertierten sehr

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erfolgreich Sandra Droucker, Galston, Godowsky, Slivinski, Kamtschatow, Jadwiga Zaleska. — Ferner will ich noch berichten, daß in vielen Konzerten der letzten Tage Chopin's Trauermarsch zu Ehren Tolstoi's gespielt wurde, so auch in dem letzten Symphoniekonzert der Kaiserlichen Musikgesellschaft unter H. H. Wetzlers Leitung, der uns mit Novitäten von Debussy und der Zweiten Symphonie von Hugo Kaun bekannt machte. — — Wenn sich unsere Musiksaison so fortsetzt wie in den letzten Wochen, so wird Petersburg mit seinen Konzerten bald hinter Berlin marschieren können. Die Kussewitzki-Konzerte erfreuten sich der Mitwirkung zweier Solisten von ausgezeichnetem Ruf. Ludwig Wüllner, hier als Liedersänger sehr gefeiert, wirkte auch als „Manfred" wahrhaft verblüffend. Neben Glazounows dramatischer Ouvertüre „Das Schicksalslied" und Ljadows reizvollem Märchen „Baba Jaga" bildete das erste Auftreten Fritz Kreislers das interessanteste Moment des 3. Kussewitzki-Konzertes. Die Hörerschaft brachte dem Künstler sowohl nach dem unvergleichlich gespielten Beethoven-Konzert, wie nach dem interessanten Violinkonzert von Conus (Moskau) endlose Beifallsovationen dar. — Der hier früher in den Schröder-Konzerten hochgeschätzte Dirigent Georg Schneevoigt erschien im 4. Konzert der Kaiserlichen Musikgesellschaft am Dirigentenpult. Beethovens Vierte Symphonie, Strauß' „Also sprach Zarathustra" und Glazounows „Karneval-Ouvertüre" haben ihm auch diesmal einen ehrlich verdienten Erfolg gebracht. Mit dem b-moll Konzert von Tschaikowsky brachte sich auch Lamond wieder in Erinnerung. — Siloti's stets ausverkaufte Abonnementskonzerte sind immer durch Neuheit der Programme ausgezeichnet. Eine Symphonie von Wittkowski (aus der C. Franckschen Schule) und eine englische Rhapsodie „Brigg Fair" von Frederick Delius machten einen vorteilhaften Eindruck kraft ihrer harmonischen und orchestralen Feinheiten. Ysaye, von jeher beim Petersburger Publikum eine persona gratissima, hat auch diesmal nicht verfehlt, seine Beliebtheit aufrecht zu erhalten. Das 2. Konzert von Bruch und das Mendelssohnsche bildeten sein Programm. Im Verein mit Pugno gab der illustre Geiger noch zwei Konzerte zum Besten der Witwen und Waisen der Philharmonischen Gesellschaft. — Zur Erinnerung an das 25jährige Bestehen der Russischen Symphoniekonzerte (1885 von Belajew gegründet) veranstaltete die Direktion ein Festkonzert unter Leitung von Glazounow und Ljadow, und unter Mitwirkung der Hofopernsängerin Frau Sbrujewa und des Chors von Archangelski. — Die Symphoniekonzerte des Grafen Scheremetew bringen unter Alexander Chessin Perlen der Musikliteratur zu Gehör und lenken großes Interesse auf sich. Ssolowjew's 40jähriges Komponistenjubiläum wurde in einem dieser Konzerte gefeiert und vom Grafen Scheremetew persönlich geleitet. — Alexander Scriabin gab einen Klavierabend, dessen Programm nur eigene Werke enthielt. Leider ist der geniale Komponist weit davon entfernt, als Pianist seinen Kompositionen das rechte Gepräge zu geben, dazu mangelt es ihm an Kraft. — Die Pianistenschaft sandte in Romanowski einen berufenen einheimischen Künstler, dessen Schumann-Abend von schönem Erfolg begleitet war. — Gesangskonzerte gaben Natalie Akzeri, die sich die Aufgabe gestellt, in drei Konzerten einen Einblick in die Liederliteratur der drei letzten Jahrhunderte zu gewähren. — Die Tenoristen der Hofoper Ssobinow und Smirnow gaben wiederum Konzerte, die in hohem Maße das Publikum begeisterten. — Siloti spielte in seinem 2. Kammermusik-Abend mit Casals drei Cello-Sonaten von Beethoven. Am nächsten Abend feierte der große Cellomeister im 4. Siloti-Konzert mit dem Konzert von Lalo und Kompositionen von Bach wahrhafte Triumphe. — Die Geigerin Edith Waldhauer hatte sich mit dem Pianisten Oskar Springfeld aus Riga zu einem Konzert zusammengetan.

Bernhard Wendel

SCHWERIN: Auch im Konzertsaal ist es in der zweiten Hälfte des ersten Halbwinters sehr viel stiller gewesen. Der einzelne Abend stand aber um so höher an Gehalt und Wirkung. Sehr viel Freude brachten die beiden Perzina-Abonnementskonzerte. Im 2. entfalteten Stefi Geyer den fangenden Zauber ihres willkürlichen, aber wundervollen Geigenspiels und Therese Funck ihre zielbewußte und eindringliche Vortragskunst. Alfred Höhn und Eva Leßmann bestritten das 3. — Josef Szigeti spielte in einem Orchesterkonzert, das weiter keine Neuigkeiten brachte. — Viel Mühe um eine kleine Zuhörerschar gaben sich Raoul von Koczalski sowie das vortreffliche Fitzner-Quartett. — Im Hoftheater fand das Oratorium „Von den Tageszeiten" von Koch nur geringe Anteilnahme.

Dr. Hußla

STRASSBURG: Im 3. Abonnementskonzert bewies der Mannheimer Tenor Fritz Vogelstrom wieder einmal die Deplaciertheit des Opernsängers im Konzertsaal; nur Naivität oder Geschmacklosigkeit konnte sich der drei Wagnerfragmente freuen, zumal der Sänger zwar ein prächtiges Material, aber einen unglaublich ausdruckslosen Vortrag zeigte. Strauß' „Tod und Verklärung", wohl die eingängigste seiner „Dichtungen", Preciosa-Ouvertüre und Beethovens I. bildeten das sonstige, etwas bunte Programm, von Pfitzners Musikgefühl prächtig interpretiert. — Im Volkskonzert brachte Fried Mendelssohns liebenswürdige „Italienische", und der hiesige Pianist Böswillwald Griegs steifes a-moll Konzert. — Zwei Orchestervereine produzierten sich: der altelsässische (Dirigent Riff) mit einigen wenig bedeutenden französischen Werken, der neuelsässische (Frodl) u. a. mit Beethovens Fünfter, beide für Dilettanten recht Achtbares leistend. Der Letztgenannte hat auch den Männergesangverein auf hohe Stufe gebracht, der als Solistin diesmal Fr. Lotze-Mohr aus Nürnberg, mit kräftigem, mehr bühnenmäßigem Sopran, hören ließ. — Im Tonkünstlerverein erfreute Cortot (Paris) u. a. mit Liszts Sonate, weniger die mäßige Berliner Mezzosopranistin Leonard. — Das städtische Quartett (Führer: Grevesmühl) gab einen Brahmsabend, bei dem hauptsächlich das heitere G-dur Sextett entzückte. — Kirchenmusik war reichlich zu hören: katholische (Palestrina's unseren Ohren schon etwas zu weichlich

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

klingende Messe mit Abbé Victori als Leiter), und mehrfach protestantische (Bachkantaten usw.), wobei vornehmlich Frau Altmann als Bachsängerin Beachtung fand. Auch der Liederabend der gleichen Altistin, der neben modernen (Pfitzner, Courvoisier, Schoeck) 14 z. T. weniger bekannte Schumannlieder brachte, wurde von Kritik und Publikum sehr anerkennend bewertet. — Als Orgelspieler hörte man u. a. den Pariser Gigout, mit Bach nicht sehr imponierend, besser der Basler Hamm, der aber seine Tempi mäßigen muß. — Burmester, ein so trefflicher Geiger er ist, wird doch allmählich ganz zum Reisevirtuosen; über den Wert seiner bearbeiteten Nippsächelchen ließe sich wohl diskutieren.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Die Konzertsäle sind in vollem Betriebe; wenigstens die Podien, auf denen singende, klavierspielende und geigende Größen und solche, die es werden wollen, kommen und gehen. Im Zuhörerraum sieht man oft recht viele Stühle, die ihren Beruf verfehlt haben. Aus der Fülle von Lieder- und Klavierabenden, von denen wir als besonders künstlerisch ergiebig die von Lula Mysz-Gmeiner, Ludwig Heß, Hedwig Schmitz-Schweicker (Hugo Wolf-Abend), Frederic Lamond (Beethoven-Abend) nennen, hoben sich als Höhepunkte zwei Abonnementskonzerte der Königlichen Hofkapelle unter Leitung von Max Schillings hervor. Das 2. brachte farbige und temperamentvolle Aufführungen von „Don Juan" von Richard Strauß, der Symphonie „Harold in Italien" von Berlioz, in der zum ersten Male der neue Solobratschist Philipp Neeter lebhafteste Anerkennung erwarb, des Siegfried-Idyll von Wagner und fünf Orchesterlieder aus „Des Knaben Wunderhorn" von Mahler, deren Mißverhältnis zwischen poetischem und musikalischem Gehalt und Ausdrucksapparat auch die feine, sinnige Wiedergabe durch Marga Burchardt und die Hofkapelle nicht zu verdecken vermochte. Im 3. Konzert wurden die „Militär-Symphonie" von Haydn, das dritte Brandenburgische Konzert von J. S. Bach und die „Symphonie Pathétique" von Tschaikowsky in künstlerisch belebter Ausführung geboten. Eine Novität, ein Konzert für zwei Klaviere von Louis Rée vom Künstlerpaar Rée, mit bekannter spezialistischer Feinheit gespielt, erwies sich als liebenswürdige Kleinkunst in zu groß gewähltem Rahmen. — Der 1. Kammermusik-Abend des Wendling-Quartetts machte uns mit den drei neuen Mitgliedern dieser Vereinigung, Paul Miche (zweite Violine), Philipp Neeter (Bratsche) und Alexander Megerlin (Violoncello), bekannt und erweckte die besten Hoffnungen für das Aufsteigen dieser ausgezeichnet qualifizierten jugendlichen Künstler unter der Leitung ihres vorzüglichen Führers Carl Wendling zu höchsten Kammermusikhöhen. — Von neu hier auftauchenden künstlerischen Kräften sind außerdem zu nennen: Olga de la Bruyère, eine mit überraschend klangvoller und ergiebiger Stimme begabte Sängerin, die geschmackvoll vortragende Liedersängerin Hedwig Walcher, die im Verein mit der temperamentvollen Pianistin Therese Pott Gehaltvolles und Anregendes gab, und Edwin Fischer, ein Pianist mit ausgesprochen starker Begabung, der nach Klärung aus Sturm und Drang den Weg zu höchsten Kunstgipfeln finden wird. — Ein Kompositionsabend von Eugen Haile, der eine große Anzahl melodisch ansprechender und stimmungsvoller Lieder in leider unzulänglicher Wiedergabe durch den singenden und selbst begleitenden Komponisten brachte, ein Liederabend von Maria Benk, ein Klavierabend von Angelo Kessissoglu und ein Konzert des Violinisten Adolf Morlang, unter Mitwirkung von Flore Kant und Meta Hörner, gaben Gelegenheit, das tüchtige und immer erfolgreichere Vorwärtsschreiten einheimischer künstlerischer Kräfte mit Befriedigung zu beobachten. — Die kirchliche Kunst war vertreten durch würdige Aufführungen Bachscher Kantaten durch den jungen, rührig schaffenden Verein „Württembergischer Bachfond" unter begeisterungsvoller Beteiligung von S. de Lange, Organist Benzinger, Chorleiter Mezger, der bewährten Gesangskräfte Meta Diestel, Otto Freytag u. a., sowie eine Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven im Verein für klassische Kirchenmusik, die der neue Leiter des Chors, Erich Band, feingeistig und künstlerisch lebensvoll gestaltete. — — Das 4. Abonnementskonzert der Hofkapelle vermittelte uns die Bekanntschaft mit vier neuen Werken. Der Leiter des Konzerts, Max Schillings, bescherte selbst zwei seiner neuesten: das Konzert für Violine und Orchester in a-moll op. 25, das mit seinem reichen Empfindungsgehalt und seiner großen symphonischen und klangüppigen Gestaltung in ausgezeichneter Wiedergabe durch Karl Wendling, ebenso wie das melodisch lichte und formell fein gerundete „Hochzeitslied" für Chor, Soli und Orchester op. 26 starke und freudigste Zustimmung fand. Der zur hiesigen Erstaufführung seines „Armen Heinrich" im Hoftheater hier anwesende Hans Pfitzner steuerte zum Programm seinen pikanten Orchesterscherz „Die Heinzelmännchen" bei; die schwerflüssig erzählende Singstimme dazu vertrat Anton Dreßler mit besonders störender stimmlicher Schwere. Hugo Wolfs „Prometheus" war seinem Stimmcharakter angemessener. Die vierte Novität, die hier ihre Uraufführung erlebte, „Mignons Beisetzung" für gemischten und Knabenchor und Orchester von Karl Bleyle, gab sich als ein durchaus künstlerisch vornehm gestaltetes Werk, das nur eine tiefere Durchdringung der Goetheschen Worte und Stimmungen vermissen läßt. Der anwesende Komponist konnte reichen Beifall entgegennehmen. — An größeren Chorkonzerten sind zu nennen: die Aufführung der Schumannschen Faustszenen durch den Neuen Singverein unter Ernst H. Seyffardts Leitung und ein Konzert des Lehrergesangvereins, in dem der neue Dirigent des Chors, Erich Band, zum erstenmal den Taktstock führte. Besonders eindrucksvoll erschien in diesem Konzert die Uraufführung eines groß angelegten und zu starken Steigerungen geführten Werkes für Männerchor, Sopransolo und Orchester „Gewalt der Tonkunst" von Adolf Vogl, dem Tondichter des Musikdramas „Maja". Das Sopransolo und den „Gesang der Apollopriesterin" von Richard Strauß brachte Olga Band-Agloda mit kraftvollem dramatischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

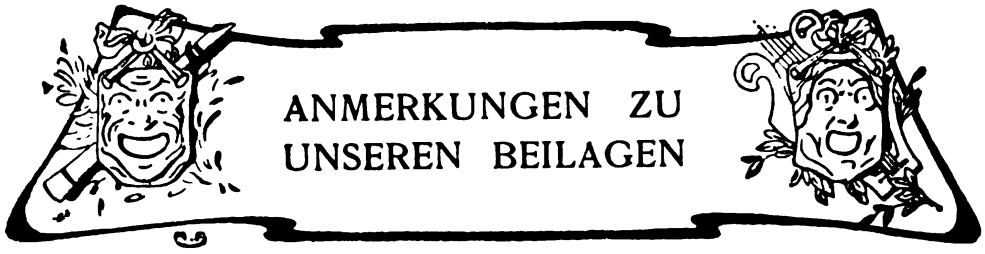
Ausdruck zu starker Wirkung. — Solistenabende gaben Max v. Pauer, der neben klassischen Werken die mächtigen Variationen und Fuge über ein Thema von Bach op. 81 von Max Reger mit glänzender musikalischer und technischer Fertigkeit gestaltete, das Künstlerpaar Adrienne v. Kraus-Osborne und Felix v. Kraus und Theodor Streicher mit einer von Paul Schmedes gesungenen Reihe eigener Lieder, die in ermüdender Gleichmäßigkeit ihrer Stimmungen nicht zu rechter Wirkung kommen konnten. Höhepunkte in unserem lebhaften Musikbetrieb waren außerdem ein Konzert von Henri Marteau und ein Kammermusikabend der „Böhmen" unter Mitwirkung von Johanna Klinckerfuß. Oscar Schröter

WARSCHAU: Die Philharmonie beherrschten jüngst drei Heroen der ausübenden Kunst: Eugène Ysaye, Pablo Casals und Raoul Pugno. Casals, der unvergleichliche Cellist, spielte das Konzert von Lalo und eine Menge kleinerer Sachen; mit seiner Bach-Interpretation hat er einen sehr tiefen Eindruck hinterlassen. Ysaye spielte das gewaltige Brahms-Konzert mit einer eigenen wundervollen Kadenz, den Tag darauf mit Pugno Sonaten von Bach, Mozart und Beethoven. — Von Orchesterneuheiten wurde bis jetzt nicht viel geboten: die Ouvertüre von Scheinpflug und die noch nicht in Warschau gehörte e-moll Symphonie von M. Karlowicz. — Gut besucht sind die dem Zyklus der Beethovenschen Symphonieen gewidmeten Sonntagnachmittags-Konzerte mit erläuternden Vorträgen von A. v. Gużewski unter G. Fitelbergs künstlerischer Leitung. — Die seit drei Jahren existierenden pädagogisch-historischen Konzerte, von der Gesangslehrerin Marie Sobolewska ins Leben gerufen (alle zwei Wochen in der Philharmonie am Sonntag nachmittag), haben in laufender Saison als Programm die Geschichte des Liedes und des Tanzes. Besonders interessant war das 2. Konzert, in dem Bruchstücke der griechischen, hebräischen und altchristlichen Vokalmusik, sowie nicht gedruckte Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts (aus polnischen und fremden Lauten- und Orgeltabulaturen durch den Unterzeichneten zusammengestellt) zur Ausführung kamen; auch wurden zum Schluß durch die Mitglieder des Balletes des Warschauer Theaters alte Tänze (Pavana, Sarabande usw.) in Kostümen vorgeführt.
Heinrich v. Opieński

WEIMAR: Im Vordergrunde des Interesses standen die Abonnementskonzerte des Hoftheaters unter Raabes temperamentvoller Leitung. Wolfs „Penthesilea" und Brahms' c-moll Symphonie umrahmten Scharwenka's c-moll Klavierkonzert, von W. Petzet (dem neu gewonnenen Leiter der Klavierklassen der Großherzoglichen Musikschule) mit großem Erfolg gespielt. Im nächsten Konzert lernten wir Hugo Kauns neue Zweite Symphonie (Peter Raabe gewidmet) kennen. Der Wert dieses an Programmusik mahnenden Werkes beruht mehr in klanglichen Reizen als symphonisch-thematischer Entwicklung. Die beiden an sich interessanten Gesänge für Tenor und Orchester von Siegmund von Hausegger gravitieren zu sehr nach der hypermodernen Seite; die Wahl des als begleitend-illustrierendes Moment wirkenden Orchesters für so kleine Gesänge ist nicht recht einzusehen. Als talentvolle Geigerin führte sich Frl. Michaelis aus München mit Mendelssohns Konzert vorteilhaft ein. Den Schluß des überlangen Konzerts bildete Liszts spektakulöser „Mazeppa", vom Orchester mit großer Verve und mit Bravour gespielt. — Das Reitz-Quartett bot an seinem 2. Abend die dem Genre der besseren Unterhaltungsmusik angehörenden Novelletten op. 15 von Glazounow und Brahms' Klavierquartett op. 26 (Klavier: W. Petzet). Dazwischen sang Frl. Runge Lieder von Strauß, Franz und Christel Lahusen. — Das Rösel-Rosé-Quartett hatte sich der pianistischen Mitwirkung Hintze-Reinholds versichert und ließ Brahms' A-dur Sonate op. 100, Beethovens Cellosonate op. 102 und Tschaikowsky's a-moll Trio auf die dankbare Zuhörerschaft wirken. — Recht günstige Eindrücke hinterließ der Liederabend der erblindeten Leila Hölterhoff, die von Herrn Lindemann geschmackvoll begleitet wurde. — In D. Dürk lernte man eine Sängerin von ernstem Streben kennen. Carl Rorich

ZÜRICH: Im 3. Abonnementskonzert trug Max Pauer das Es-dur Konzert von Beethoven und drei Solostücke vor; am feinsten gelang die g-moll Rhapsodie von Brahms. Das 4. Konzert brachte uns die 8. Symphonie von Bruckner. Trotz des unübertroffen schönen Scherzo und Adagio, der glänzenden Aufführung unter Volkmar Andreae und trotz der starken Streichungen ermüdete das noch über eine Stunde dauernde Werk, so daß Liszts „Orpheus" und die Novität von Braunfels: „Symphonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied" nicht mehr recht genossen werden konnten. Den im übrigen sehr geschickt durchgeführten Variationen fehlt etwas naiv Einfaches, das dem einfachen Thema entsprechen würde. Hedwig Schmitz-Schweicker hatte keine glückliche Liederwahl getroffen. Wirklich befriedigen konnten nur die „Tristan"-Lieder. Von Schoecks Liedern ist „Im Herbst" ganz nett, zu den beiden anderen vorgetragenen sollte aber der Komponist noch einen Kommentar schreiben. Was seine Bach-artige Begleitstimme zum „Kirchhof im Frühling" bedeutet, ist unverständlich; ebenso, warum die im Text melancholische 2. Strophe freudige, die mutige Schlußstrophe dagegen tragische Vertonung gefunden hat. — Sehr groß war der Erfolg, den Risler mit dem Vortrag beinahe ausschließlich französischer Kompositionen davontrug. Mit einem wohlgelungenen Extrakonzert stellte sich hier der neue 2. Geiger des Tonhallequartettes, Lidus Klein, vor. — Durch eine prachtvolle Wiedergabe des Beethovenkonzertes hat de Boer wieder bewiesen, daß er zu den hervorragendsten Violinisten der Jetztzeit gehört. — Sowohl quantitativ als auch qualitativ bemerkenswert war die Leistung des jungen Florizel von Reuter, der an einem Abend die 24 Paganini-Etüden bewältigte. — Mustergültig spielte der treffliche Organist Ernst Isler in seinem letzten Konzert als hiesige Novität Regers fis-moll Sonate (op. 33). Um die häufige Aufführung der Orgelwerke Regers hat sich in Zürich überhaupt niemand so verdient gemacht wie schon seit vielen Jahren Ernst Isler. Otto Bernhard Fenigstein

Digitized by Google
Digitized by UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Ein Porträt Friedrichs des Großen, nicht von Adolph Menzels Hand, kann man sich eigentlich nicht gut denken; so wollen auch wir den großen Berliner Kleinmeister nicht umgehen, wo es sich heute darum handelt, ein Abbild des genialsten Preußenkönigs unseren Lesern vorzulegen. Das Blatt stammt aus dem Jahre 1850, Menzels bester Zeit, und ist eins der allerschönsten und seltensten Blätter aus der Unzahl der Menzelschen Darstellungen des großen Königs.

Das Autograph eines Flötenkonzerts von Friedrich II., einer eigenen Komposition, die am Kopfe den eigenhändigen Namenszug „di Federico" trägt, im Großfolioformat geschrieben ist und ein „Solo per il flauto" in B-dur bietet, ist darum besonders bemerkenswert, weil es das einzige im Privatbesitz vorhandene, erst jüngst im Handel aufgetauchte Manuskript des königlichen Komponisten ist. Alle anderen derartigen Stücke befinden sich im Besitz des Deutschen Kaisers oder in öffentlichen Sammlungen. Das aus dem Manuskriptenschatz von Aloys Fuchs stammende Stück enthält das Cantabile (dessen Anfang unser Faksimile wiedergibt), Allegro und Presto eines Flötenkonzertes. Zahlreiche Korrekturen gewähren einen interessanten Einblick in die Schaffensweise des Königs. Auch den kurzen, geistvollen Artikel Friedrichs des Großen in der Spenerschen Zeitung vom 22. August 1743 gegen den Balletmeister Poitier, von dem in dem Artikel Dr. Albert Mayer-Reinachs die Rede ist, können wir in Faksimilierung des Originaldrucks, nur mäßig verkleinert, beifügen.

Auch Abbildungen des Königlichen Opernhauses in Berlin gehören zu dem Aufsatz, nicht in dem heutigen, durch die außen angebrachten Nottreppen verunstalteten Zustand, sondern in derjenigen Gestalt, die dem Willen seines Schöpfers entsprang. Daß an dem Bauwerk im Laufe der Jahre viel korrigiert worden ist (zumal nach dem Brande 1843), ist allbekannt. Wir können drei Ansichten beisteuern: einmal nach einem alten Stahlstich, etwa vom Jahre 1770, auf dem man die Hedwigskirche, das Königliche Schloß und das Zeughaus sieht; die beiden anderen Bilder gehen auf kolorierte Stiche von Rosenberg aus dem Jahre 1773 zurück, von denen das eine die dem Bau benachbarte steinerne, das andere die unschöne Holzbrücke zeigt, die beide später verschwunden sind.

Das Porträt Angelo Neumanns gehört zu dem Gedenkartikel von Dr. Ernst Rychnovsky.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



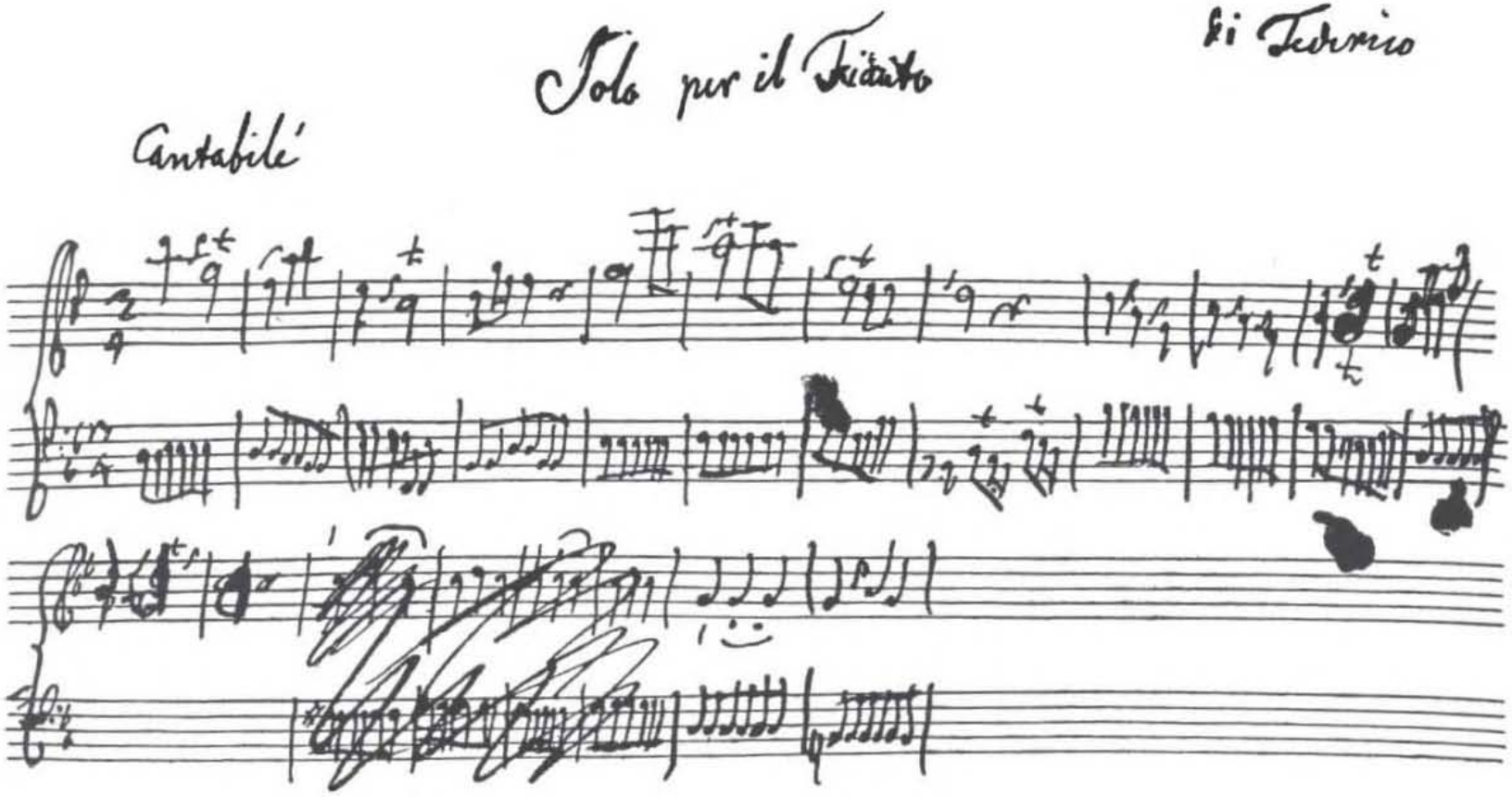
X. 8

FRIEDRICH DER GROSSE
Von Adolph Menzel

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

X. 8

AUTOGRAPH EINES SOLOS AUS EINEM FLÖTENKONZERT
FRIEDRICHS DES GROSSEN

Anno 1743. Mit Königlichen Freyheit. No. CI.

Donnerſtag, den 22. Auguſti.

Berliniſche Nachrichten

von

Staats- und gelehrten Sachen.

Berlin, vom 22. Auguſt.

Se. Majeſtät, der König, haben den Durchl. Prinz Louis von Mecklenburg-Schwerin zum Obriſt Lieutenant bey dem Regimente Sr. Königl. Hoheit, des Prinzen Heinrichs, ernennet, und die bisher beym Truchſeßiſchen Regimente vacant geweſene Compagnie des jetzigen Chefs eines Infanterie-Regiments, Herrn Obriſten, Marquis de Varenne, dem Capitain über eine Compagnie Grenadier vom dritten Bataillon des Königl. Regiments, Herrn von Finck, allergnädigſt ertheilet, auch dieſen letztern zugleich zum Major beym Truchſeßiſchen Regimente erkläret. Verwichenen Montag reiſeten Se. Hochfürſtl Durchl. der Herr General Feld-Marſchall, Erb-Prinz Leopold von Anhalt-Deſſau, über Potsdamm nach Deſſau zurück.

Dieſer Tage ſind, der Hr. Graf von Gotter, und der Herr Baron von Schwerin, Directores der Opra genöthiget worden, den Balletmeiſter, Herrn Poitier, welcher ſich einer recht übermäßigen Botmäßigkeit über die Tänzer anmaßte, und deſſen Hochmuth ſich ſo weit vergieng, daß er gegen beſagte Directores tauſend Inſolentien verübte, fortzujagen. Mann will hier keine umſtändliche Nachricht von allen Arten ſeiner übeln Aufführung mittheilen, indem deren Erzehlung bloß dazu dienen würde, bey dem Publico Verdruß und Eckel zu erwecken. Indeſſen bedauret man nichts mehr, als die Demoiſelle Roland, eine ſehr geſchickte Tänzerinn, welche durch ihren ſtillen und angenehmen Character das unbeſcheidene Betragen ihres Compagnons einigermaſſen wieder gut macht. Ohne hier genau zu unterſuchen, in was vor Verbindungen die Demoiſelle Roland mit dem Hr. Poitier ſich etwa befinden möchte; ſo iſt man doch bisher nicht im Stande geweſen, ſie von einander zu trennen, und man kann den Beſitz einer der größten Tänzerinnen von Europa nicht anders wieder erkaufen, man müſte ſich denn zu gleicher Zeit mit dem allerärgſten Thoren, und dem allergröbſten Geſellen, den Terpſicore jemahls in ſeiner Rolle gehabt hat, beläſtigen. Es iſt alſo kein Gold ohne Zuſatz, und keine Roſe ohne Dornen.

EIN ARTIKEL FRIEDRICHS DES GROSSEN IN DER SPENERSCHEN ZEITUNG GEGEN DEN BALLETMEISTER POITIER

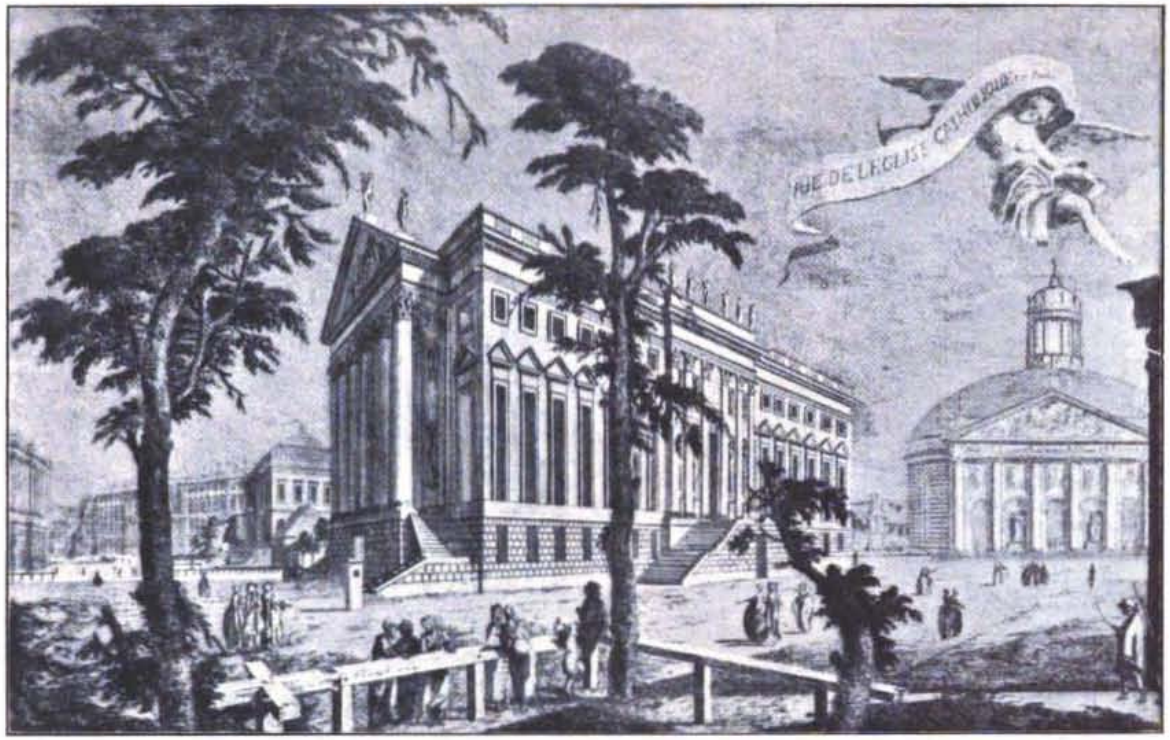


X. 8

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

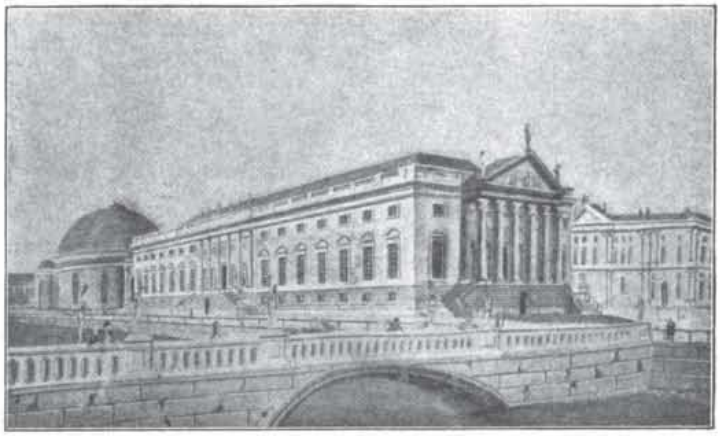
Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

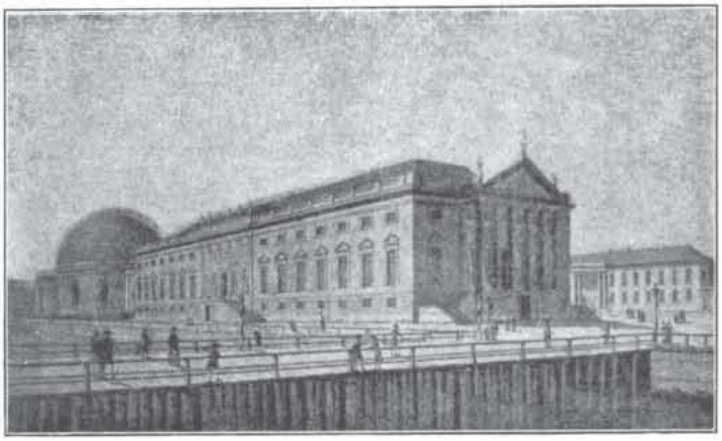


X. 8

DAS KGL. OPERNHAUS IN BERLIN
Nach einem Stich (etwa 1770)



DAS BERLINER KGL. OPERNHAUS
MIT DER STEINERNEN BRÜCKE



DAS BERLINER KGL. OPERNHAUS
MIT DER HÖLZERNEN BRÜCKE
Nach kolorierten Stichen von Rosenberg (1773)

UofM

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 8

ANGELO NEUMANN
† 20. Dezember 1910

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Das Geheimnis des Reizes und der Wirkung des Vortrags auch der klassischen Musikwerke älterer Zeit beruht schließlich immer auf dem nachschöpferischen „Eigenen", das die Individualität des Ausführenden allein zu geben vermag.

Hans von Bülow

X. JAHR 1910/1911 HEFT 9

Erstes Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Gustav Brecher

Über eine neue „Don Juan"-Übersetzung und die Übersetzung von Opern im allgemeinen (Schluß)

Karl Nötzel

Neues über das russische Volkslied

Paul Bekker

Engelbert Humperdinck: „Königskinder" Berliner Erstaufführung am 14. Januar 1911

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER EINE NEUE DON JUAN-ÜBERSETZUNG UND DIE ÜBERSETZUNG VON OPERN IM ALLGEMEINEN

von Gustav Brecher-Hamburg

Schluß

IV.

Musikalisches Gefühlsverständnis muß den Übersetzer vor allem natürlich an solchen Stellen leiten, deren besonderer Wert in feiner musikalischer Charakteristik beruht (vgl. das bei der Kommentierung des Beispiels No. 25 Gesagte), obwohl auch in dieser Hinsicht schon die bloße genaue Wörtlichkeit, und nur diese, zum Ziele führt; es handelt sich nur darum, bei dem meist erheblich abweichenden deutschen Satzbau diejenige Verteilung und Reihenfolge der Worte zu ermitteln, welche die treueste Wahrung der musikalischen Detailzeichnung ermöglicht, und ferner solche Synonyme, die sich der musikalischen Rhythmik nicht recht einfügen wollen, durch andere, sich dem Original möglichst nähernde Begriffe, oder durch sinngemäße Umschreibung zu ersetzen. Zu einer solchen sorgfältigen Anpassung, die oft erst nach mühevollem Sichten, Versuchen, Verwerfen und abermaligem Umstellen gelingt, und nicht selten eine Abwägung des „kleineren Übels" erfordert, hierzu ist musikalischer Sinn und ein richtiger Instinkt für den Gesangsvortrag unerläßlich.

Da steht im „Don Juan" ein solches ganz merkwürdiges Stück, für die Zeit, in der es geschrieben, eine, wie Jahn sagt, fast „unbegreifliche" Konzeption; es ist jene Arie, in der Don Juan, als Leporello verkleidet, Masetto und den übrigen Bauern die Taktik für das ihm zugedachte Attentat auseinandersetzt. Eine spröde Materie, aus welcher der Genius Mozarts ein Musikstück von entzückender Faktur, von feinsinnigster Charakterzeichnung und ergötzlichem Humor zu bilden wußte.[1]) Die Sing-

[1]) Es ist uns vergönnt, eine ähnliche Kunst in unmittelbarer Gegenwart wieder aufleben zu sehen. Während noch das so vielfach angestimmte Wehgeschrei: „zurück zu Mozart" in unseren Ohren nachklingt, werden wir nach schon so vielen überraschenden Offenbarungen einer allerreichsten Musikseele gar mit einem Werk beschenkt, das uns Staunenden sich als das meisterliche deutsche Musiklustspiel seit Mozart darstellt und auch den Einsichtslosesten darüber aufklären muß, wo eine Nachfolge Mozarts zu suchen und in welchem Sinne eine solche für uns heute zu denken ist. Auf einfachster, rein menschlicher Grundlage erwächst im eminenten Textbuch des „Rosenkavalier",

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stimme bewegt sich vornehmlich im parlando, das Orchester hat die Führung, seine köstlichen, drastischen Tonmalereien tragen die motivische Gestaltung. Enthält eine Übersetzung nicht mehr die jenen Tonmalereien zugrunde liegenden Vorstellungen und Begriffe, oder setzt sie diese an unrichtige Stellen, so vernichtet sie den Kern der wunderbaren Humoreske und schränkt ihre Verständlichkeit erheblich ein. Dies ist in der alten Übersetzung der Fall. Heinemann schließt sich ihr ziemlich genau an, obwohl gerade hier die in seiner Einleitung angekündigte „Rücksicht auf den Ausdruck" eine „Änderung des bisherigen Textes" (weiß Heinemann denn gar nichts von Levis Arbeit?) zur Pflicht machte. Wohl nimmt er einige kleine Änderungen vor; sie sind aber gänzlich belanglos und bilden nur einen weiteren Beweis für die Ahnungslosigkeit Heinemanns und seiner

ohne irgendwelche komplizierten, musikalisch unfruchtbaren Voraussetzungen, ja ohne eine Vorgeschichte überhaupt (welch ein Vorteil schon dies allein!), eine echte Lustspielhandlung, rein aus dem Widerspiel der überaus lebensvollen und scharf gegensätzlichen Menschencharaktere, die zugleich Charaktertypen sind. In dieser psychologisch wahren, durchaus folgerichtigen „Komödie für Musik" spielt der Humor in seiner ganzen Farbenskala, und der für die komische Oper traditionelle, aus Kontrastgründen unentbehrliche „Gemütsgehalt" ist in ganz ungewöhnlichem Maße im Stoffe selbst, als eines seiner Grundelemente enthalten, nicht, wie so oft sonst, in merkbarer und verstimmender Absichtlichkeit herbeigezwungen. Das Ganze eine Dichtung von hohem Wert, und doch keineswegs eine „selbständige" Dichtung, im Gegenteil schon nach der Natur des Stoffes, wie in den einzelnen Situationen und der Lösung der Handlung auf die musikalische Weitung und Steigerung von vornherein berechnet, in dem Grade sogar, daß der Austrag des Spieles eigentlich der Musik allein vorbehalten blieb, überhaupt durch kein anderes Ausdrucksmittel als durch Musik künstlerisch befriedigend darzustellen war. Glücklicher ist wohl nie das künstlerische Problem der Oper durch zwei getrennte Persönlichkeiten gelöst worden. Und wenn man auch ganz absieht von dem, Strauß seit eh und je ganz spezifisch eigenen Humor und Geist, der hier wieder in blendendem Reichtum funkelt, auch absieht von den verklärten musikalischen Gebilden, die er dem „Gemütsgehalt" der Komödie entlockte, von den verborgensten seelischen Unterströmungen, die er, alles Menschlichen kundig, ans Licht zog — und nur in Betracht zieht, wie er einen vollkommen dem Leben abgelauschten, breit ausgeführten Dialog restlos in Musik umzuschmelzen verstand, mit allen seinen Kanten und Trockenheiten, dann kann man sich des Gedankens „Mozart" nicht erwehren. Gerade auch jene spröderen Konversationsstrecken, wo die Musik nichts anderem als nur ununterbrochener scharfer Charakteristik nachzustreben scheint, gaben Strauß Anlaß zu einem feinen, überaus eigenartigen Formenspiel, das alle Detailcharakteristik unter weitgespannten, kunstvollen Bogen zusammenfaßt: ohne Stockung fließt der musikalische Gedankenstrom durch den reichen Wechsel der Bilder dahin; und wie scharf auch die verschiedenen Individualitäten musikalisch auseinandergehalten sind, die da z. B. im II. Akt aufeinander treffen und gleichzeitig miteinander konversieren, — all diese heterogenen Elemente schließen sich als ebenso amüsante wie zwanglose Kontrapunkte zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Wer nicht zu erkennen vermag, was hier geleistet ist, kann auch einen prägnantesten Wesenszug der Mozartschen Opern nie erfaßt haben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

meisten Übersetzer-Kollegen vom Fundament ihrer Aufgabe. Denn wenn er an der alten Übersetzung überhaupt Änderungen vornehmen wollte, so mußte er doch vor allem eine Rettung jener Tonmalereien und damit der eigentlichen Wirkung der ganzen Arie anstreben; dazu brauchte er nur Levis Text hier aufzunehmen, der bereits die Intentionen Mozarts verständnisvoll wiederhergestellt hat. Einige der ärgerlichsten Entstellungen der Charakteristik in jener alten Übersetzung seien hier erwähnt: Zunächst die Stelle, da das Orchester in feinster Rokoko-Grazie das Promenieren und Kosen des Liebespärchens malt; sie lautet bei Levi:

„Seht ihr ein zärtlich Pärchen die Straße hinspazieren,
Hört unter einem Fenster von Liebe ihr parlieren“ . . .

bei Heinemann:

„Seht ihr ein schmachtend Pärchen im Mondenscheine wallen,
Sie sind's, es ist kein Märchen [sic!], ihr dürft sie überfallen.“

Nicht nur, daß das „Überfallen“ in jenen graziösen Vordersatz des Orchesters roh hineinplatzt — der bei Levi auch Vordersatz bleibt, nicht wie im Text Heinemanns gegen alles Formgefühl bereits den Nachsatz aufgepackt bekommt —, auch der folgenden Steigerung mit den gleichsam angestrengt zum Schlagen ausholenden Synkopen wird die Spitze vorweggenommen, der ganze ergötzliche Kontrast zwischen Vorder- und Nachsatz verwischt; denn erst in diesen Synkopen und den darauffolgenden Hack-Rhythmen des Tutti wird die Anwendung der Brachialgewalt geschildert:

„[: Ferite pur, ferite :]“

„[: Dann schlagt drauf los, ihr Leute! :]“ (Heinemann).

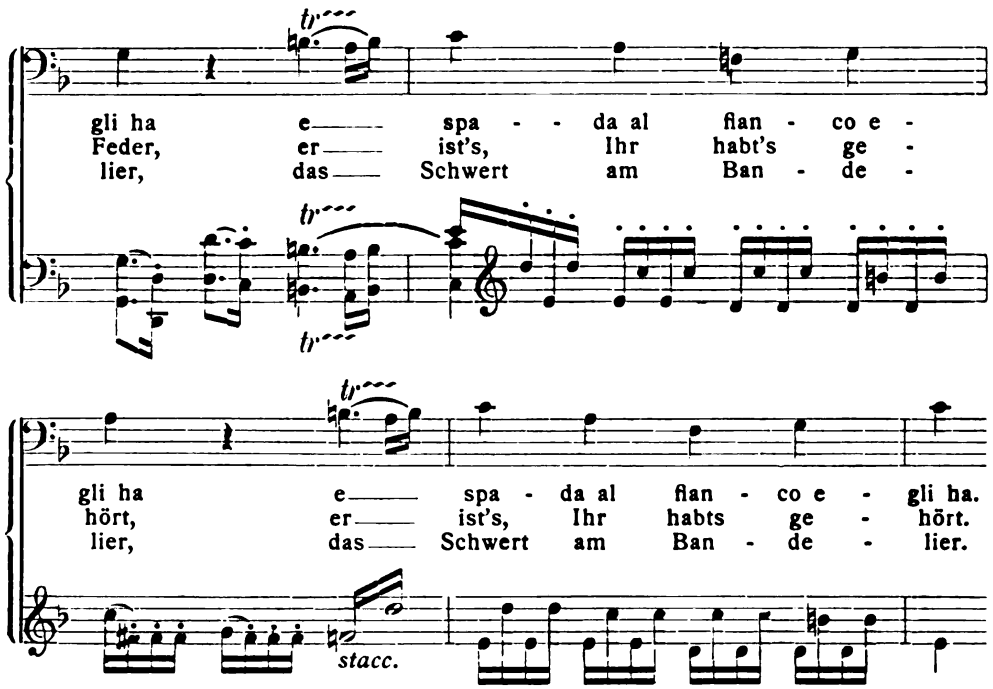
„Dann habt ihr ihn, dann packt ihn, zerschlaget und zerhackt ihn!“ (Levi; dessen Übertragung hier wirklich, durch Mozarts Musik „inspiriert“, die jenes bloße „ferite“ so ausgiebig ausmalt, das Original übertrifft).

Ferner die berühmte Stelle, wo die Musik Don Juans gespielte Vulgarität durchbricht und ihn unwillkürlich seinen natürlichen, hochfliegend chevaleresken Ausdruck annehmen läßt (ein unerhörter Meisterzug verinnerlichter Charakteristik, wie sie in solcher Weise nur in der Musik möglich ist), wobei doch im Grunde nur eine Tonmalerei zu den ritterlichen Attributen, dem „großen weiten Mantel“ und dem „Schwert am Bandelier“ vorliegt:

No. 30.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Der Schaden, den die Charakteristik hier durch die falschen Betonungen erleidet, durch die völlige Sinnlosigkeit des Trillers bei dem farblosen „er ist's, ihr habt's gehört", macht sich ebenso empfindlich bemerkbar wie die Einbuße am Schluß der Arie: Das „noi far dobbiamo il resto" ist wiedergegeben mit den Worten: „als Wache stehn wir hier". Wieviel besser paßt auch hier Levis Text zu dem aus Überlegenheit, Ironie, Behagen und hochmütiger Verachtung gemischten musikalischen Ausdruck:

„Glaub' mir, o Freund Masetto, den Rest besorgen wir!"

In der Champagner-Arie dagegen geht Heinemann, wie wir uns bereits in dem schönen Zitat No. 14 überzeugt haben, eigene Wege und bietet eine freie phantasievolle „Neudichtung". Was hierbei aus der musikalischen Charakteristik wird, läßt sich u. a. aus folgendem Beispiel ersehen:

No. 31.

„Don Juan" (Champagner-Arie)



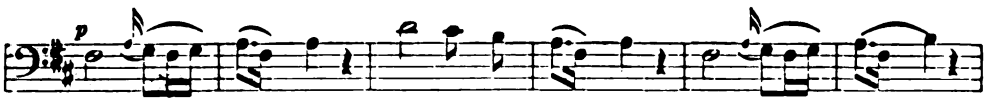
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



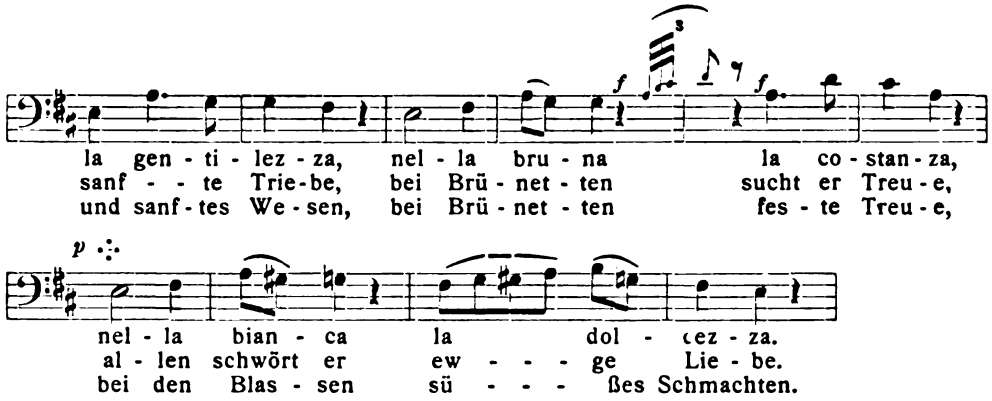
In der Musik: lustige Hopser, das Kreischen der hocherregten Bauerndirnen, so wie ein Mozart eben derlei schildert, der nach seinen eigenen Worten nie etwas „bis zum Ekel" ausdrückte; in Heinemanns Text: abgegriffene, glatte Allerweltspoesie mit Wiegen und Schmiegen und ähnlichen Ingredienzien, die ebensogut oder besser für ein beliebiges Gartenlaubengedicht geeignet wären und beileibe kein Wort von all den verschiedenen Tänzen enthalten, die das Original und mit ihm Levis Text für das bevorstehende Fest ankündigt und die wir in der Tat auch dann im Finale, „senza alcun ordine", alle gleichzeitig auf der Bühne sich abspielen sehen. Dieses Tanz-Chaos muß doch in der Übersetzung nicht nur als etwas Tatsächliches, Wichtiges beibehalten werden, sondern bringt auch das Orgiastische zu viel sinnfälligerem Ausdruck, als solches schönfärberische Gefasel, zu dem man in der Musik statt Mozarts kecken Rhythmen lieber molluskenhafte Harfenarpeggien wünschen würde.

In Leporellos Registerarie sehen wir den musikalischen Parallelismus zerstört:

No. 32.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



(Man beachte daneben die dichterische Opulenz der Steigerung: „liebt er Anmut, zarte Anmut"). Auch daß Don Juan allen ewige Liebe schwöre (Heinemann wiederholt dies auch im Duett mit Zerline und andernorts in aufdringlicher Weise), davon steht im Original nirgends eine Silbe. Wozu dieses stete Hervorheben eines sozusagen illegitimen Kunstkniffs der Verführertechnik, dessen ein Don Juan doch nur in den seltensten, schwersten Fällen benötigen dürfte? Warum soll der große Herzeneroberer hauptsächlich als Lügner, Heiratsschwindler oder dergleichen vor uns hingestellt werden? Schlimmer noch ergeht es dem Schluß der Arie: „voi sapete quel che fa"; Heinemann läßt, in Übereinstimmung mit der alten Übersetzung, Leporello bieder salbadern: „Ihr habt selber ihn erhört. Drum, o Donna, nicht verdammt ihn; er ist eures Zorns nicht wert!" Dabei drückt die Musik hier alles andere eher aus als dieses, nämlich: diskreten und doch sehr fühlbaren Hohn, mit der besonderen Nüance eines gewissen Wohlwollens, in dem der Subalterne der vornehmen Dame gegenüber sich behagt, während diese, gebrochen, willenlos, die aus der Situation erwachsende Intimität des Dieners über sich ergehen lassen muß. All dies klingt mit bewunderungswürdiger Echtheit und Überzeugungskraft aus der Musik heraus — allein schon diese Flöte! —, kommt aber bei der obigen Übersetzung — was schon der als Fanatiker der Ausdrucksmusik kaum verdächtige Jahn wiederholt beklagt — kaum recht zur Geltung und wenn dennoch, so vermag eben dieses Wunder allergenialster Musik sich auch gegen einen Text durchzusetzen, selbst durch die „Lügengestalt" hindurch noch schön zu leuchten. Levis Übersetzung paßt sich auch hier dem Charakter der Musik gut an: „Nun, ihr wißt ja, wie's da geht" . . ., und: „Kennt ja selbst ihn ganz genau"; und wenn Jahn davon schwärmt, wie der berühmte Bassist Lablache das

No. 32.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„halblaut, ein wenig durch die Nase gezogen, mit einem unbeschreiblichen Seitenblick auf Elvira sang", so muß man feststellen, daß kaum ein anderes deutsches Wort eine derartige Tonfärbung so begünstigen dürfte, wie das Levische „genau". —

Einem der wichtigsten Ausdrucksmittel, das für die ganze Gestaltung einer Komposition von wesentlich bestimmendem Einfluß ist, der Modulation, müßte die besondere Aufmerksamkeit des Übersetzers gelten, in der Erkenntnis, daß kein Meister, ja kein besserer Tonsetzer überhaupt jemals zufällig moduliert, sondern zur Wahl der Tonarten wie zu deren Verlassen durch ein instinktives Nachfühlen jeder Situationsänderung, jeden Wechsels im Ausdruck und Tonfall seiner Textworte geleitet wird. Gerade ein so auffälliges und empfindliches Ausdrucksmittel wie die Modulation, das wie kaum ein anderes auch die verborgensten seelischen Vorgänge zu beleuchten, die geringsten Wendungen in Situation oder Stimmung dem Gefühl zu erschließen vermag, wirkt, ohne Not angewandt, d. h. eben nicht durch einen Wechsel im Ausdruck veranlaßt, unverständlich, ja oft geradezu störend. Eine solche störende Wirkung muß auch dann eintreten, wenn der Übersetzer eine bestimmte Textwendung, die mit der ihr geltenden Modulation einen Gefühlswechsel bewirkt, unwörtlich oder farblos wiedergibt; es hilft da auch nichts, wenn der entscheidende Begriff gleich darauf nachgeholt wird: Direkt auf der modulatorischen Wendung hat er zu stehen, sonst ist die Wirkung unwiederbringlich verloren; und was für herrliche künstlerische Eindrücke werden dadurch oft vernichtet! Gelegentlich eines zur Illustrierung der „Betonungsfehler" aufgenommenen Beispiels (No. 4) hatten wir bereits einen derartigen Fall festzustellen, wie denn überhaupt alle Fehlertypen, die wir zur besseren Übersichtlichkeit unserer Untersuchung gesondert betrachten mußten, in der Praxis sich bunt durcheinander gemischt finden — entspringen sie doch alle der einen Grund- und Erbsünde: der Unwörtlichkeit; auch manche der als „mittelbare Betonungsfehler" bezeichneten Verstöße charakterisieren sich ja zugleich als solche gegen die Modulation. Immerhin möge noch einiges Anschauungsmaterial hier wiedergegeben sein:

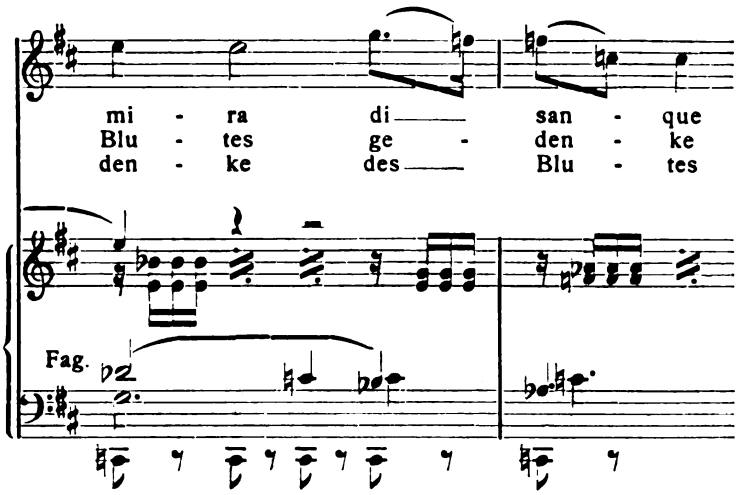
No. 34. „Don Juan" (Rache-Arie)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



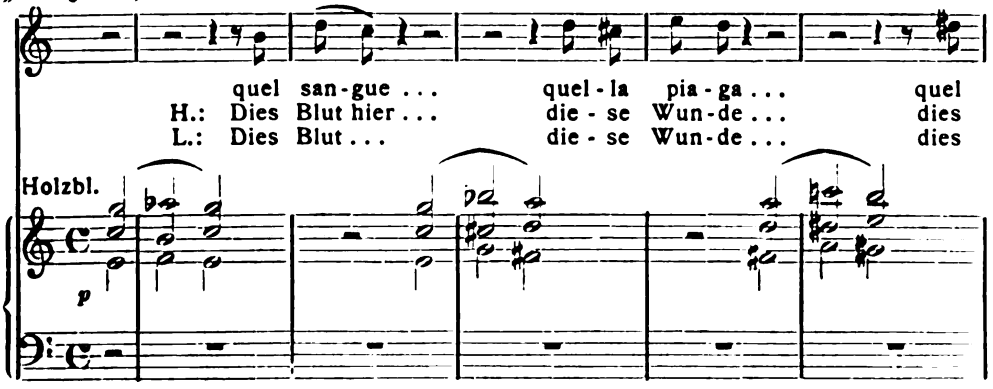
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Zuerst stahlhartes, helles D-dur, die Oboen trompetenartig verwendet. Im achten Takt, beim Auftauchen des schrecklichen Erinnerungsbildes umschleiert sich die Harmonie und wendet sich auf dem Wort „piaga" (Wunde) nach d-moll. Mit der entscheidenden kleinen Terz tritt das Fagott in dem intensiven Klageton seines hohen Registers ein; es ist hier bewußt als Farbe angewendet, sonst würde es das Motiv fortführen, anstatt, zur nächsten charakteristischen Stufe der Ausdruckssteigerung aufgespart, zwei Takte lang zu pausieren. Dieser d-moll Eintritt ist also doppelt, durch die Modulation und das Kolorit hervorgehoben, und denn auch mit dem ihm zugehörigen Wort „Wunde" von ergreifender, intensiv schmerzlicher Wirkung. Heinemann beliebt es, statt „Wunde" hier das Wort „Geliebter" hinzusetzen, und ruiniert mit diesem Moment zugleich den ganzen Mittelsatz, legt seine Steigerung lahm und verwischt die ganze Linie. (Nebenbei beachte man die Phrasierungsschnitzer und den durch sie entstehenden Textzusammenhang am Anfang des Beispiels.)

No. 35.

„Don Juan", erste Szene zwischen Donna Anna und Octavio.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Die Modulation nach Fis-dur mit dem schemenhaften Piano-Eintritt der hierzu mehrere Takte lang aufgesparten Streichinstrumente bei dem Worte „tinto", ein Moment von so überzeugendem musikalischem Ausdruck, daß man sich eine Charakteristik des Bleichen, Leichenhaften überhaupt nicht anders denken könnte, büßt in der Verkoppelung mit dem Ausruf „Weh mir" (den Heinemann obendrein durch allzu häufigen Bequemlichkeitsgebrauch schon zur bloßen Floskel abgeplattet hat) seine ganze Wirkung ein. Durch die unmittelbar darauf folgenden stimmungsgerechten Worte („Des Todes Schleier deckt sein Antlitz") ist nichts mehr geholfen, vielmehr der Riß und das Zerzogene der ganzen Stelle noch besonders fühlbar gemacht.

No. 36. „Othello", II. Akt, Überleitung zum Thema der Eifersucht. Das Wort „Eifersucht" erscheint an dieser Stelle zum erstenmal in diesem Drama der Eifersucht, dessen Grundformel es ausspricht:

No. 36.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Beispiel hätte auch unter der Rubrik der mittelbaren Betonungsfehler aufgeführt werden können. Bei der Verbesserung war zwischen zwei Übeln zu wählen: den Notenwert im dritten Takt zu verändern, oder das Wort Eifersucht, das unbedingt beibehalten werden mußte, aber nun einmal dreisilbig und auf der ersten Silbe betont ist, unwichtigeren Noten unterzulegen und damit die Bedeutsamkeit seines Eintritts zu verwischen. Nicht immer gestaltet sich die Entscheidung so einfach; in vielen Fällen läßt sich nur sehr problematisch feststellen, welches von zwei oder mehreren Übeln man als das kleinste anzusehen hat.

No. 37. „Toscaz", II. Akt: Scarpia verspricht Tosca für eine Liebesumarmung die Rettung ihres von ihm zum Tode verurteilten Freundes:

No. 37.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die nur in der Antithese von „vita“: Leben, und „istante“: Augenblick, begründete Modulation wirkt in Verquickung mit dem nebensächlichen Worte „geben“ unverständlich und geradezu störend.

V. Unsangbarkeit

Wirklich schwierig wird die Aufgabe des Opernübersetzers nur in solchen musikalischen Sätzen (besonders Chören), die, bei sehr raschem Zeitmaß, viel Text enthalten. Bei den romanischen Völkern ist das rasche Sprechen der natürliche Ausdruck der Erregung, der leidenschaftlichen wie der heiteren; der Charakter ihrer Sprachen, ihr Reichtum an Vokalen gestattet ihnen selbst im schnellsten Tempo völlig verständlich zu bleiben. Der Deutsche dagegen entlädt sich im Affekt weit mehr in schweren Akzenten; je intensiver seine Gefühlsspannung, um so größer wird der Nachdruck des einzelnen Satzes, ja des einzelnen Wortes sein. Das gilt besonders von der gehobenen Rede, der Deklamation, der das rasche Sprechen als natürliches Darstellungsmittel des Affektes ziemlich fremd bleibt, und vollends von der höchsten Steigerung der Rede, dem Gesang.

Darf schon zur Wahrung der bloßen äußerlichen Deutlichkeit und Textverständlichkeit bei dem Konsonantenreichtum der deutschen Sprache über ein gewisses Zeitmaß nicht hinausgegangen werden, — beim bloßen Sprechen in größeren Räumen, wie erst recht beim Operngesang, wo noch ein vielstimmiges Orchester die Deutlichkeit gefährden kann, — so haben wir in einem ferneren Moment künstlerischer Natur den Hauptpunkt des ganzen Problems zu suchen: Der deutsche Gesangsvortrag ist auf eine besonders charakteristische Ausprägung der Konsonanten angewiesen, denn in ihnen konzentriert sich fast die ganze Ausdrucksfähigkeit unserer Sprache. Man kann geradezu sagen, daß die Eindringlichkeit und Lebendigkeit, mit der ein deutscher Gesangskünstler auf uns zu wirken vermag, von dem Grade seiner Fähigkeit, die Konsonanten auszunützen, in erster Linie mit abhängig ist, daß sogar ein Sänger von geringeren Stimmmitteln, aber feinnerviger, technisch vollendeter Sprachbehandlung, d. h. Konsonantenverwertung, einen stärkeren künstlerischen Eindruck auslösen dürfte, als ein Stimmkrösus, der mit jenen sprachlichen Ausdruckswerten nicht viel anzufangen weiß. Natürlich wird auch solchen Sängern, die den Sprechgesang vollkommen beherrschen, ein lebendig-plastischer Vortrag durch ein zu schnelles Zeitmaß unmöglich gemacht, weil es die prägnante Gestaltung der Konsonanten nicht mehr zuläßt. Chorsänger in ihrer überwiegenden Mehrzahl pflegen ohnehin nur dann eine charaktervolle Deklamation und Tonfärbung zu bieten, wenn sie andauernd in der Richtung des Sprachausdrucks beeinflußt und immer wieder von neuem zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sorgfältiger Prägung der Konsonanten angehalten werden. Mußten sie ja geradezu ein nachlässiges Umgehen mit dem Text, jene bekannte Versprudelung kleinerer Worte und Silben, die Vernachlässigung der Konsonantenaussprache sich angewöhnen durch die andauernde Beschäftigung mit tatsächlich unlösbaren Aufgaben, vor die der deutsche Opernchor lange Zeit hindurch fast ausschließlich sich gestellt sah und die ihm auch heute noch zugemutet werden: mit den rasch bewegten Chorsätzen und Finales der italienischen und französischen Oper, die das Repertoire eines ganzen Zeitalters beherrschten und in Übersetzungen gesungen wurden, die Gott weiß wer ohne jede Rücksicht auf die Sprechbarkeit einmal hingeschleudert hatte, die man überhaupt, als vermeintliche quantité négligeable, ohne alle Liebe und Sorgfalt zu fabrizieren pflegte.[1]) Diese Übersetzungen sind noch heute fast ausschließlich in Gebrauch und stellen dem künstlerischen Fortschreiten der deutschen Opernchöre unüberwindliche Hindernisse entgegen. In den meisten rasch bewegten Chorsätzen der romanischen Oper ist für uns eine den Intentionen des Autors genügende Wiedergabe kaum zu erzielen. Ich nenne bloß den Streitchor im ersten Akt der „Carmen", die meisten Chornummern der „Jüdin", die Finales der „Hugenotten" und vieler Werke Verdi's, die meisten Chöre der französischen Spielopern und beinahe den ganzen „Barbier von Sevilla", diese typisch italienische Komödie, die das „rasche Sprechen" vom Anfang bis zum Ende als Darstellungsmittel gebraucht und zum Prinzip erhebt. Bei den deutschen Übersetzungen all jener Werke hat die Reproduktion zwischen Scylla und Charybdis zu wählen. Dämmt man das Tempo ein, um die Worte verständlich zu erhalten oder gar eine richtige Tonfärbung und Deklamation zu ermöglichen, so verstößt man fast immer gegen den Charakter der Situation, wie gegen das vivace, appassionato, con spirito oder con brio der Musik. Wird man nun auch allen diesen schönen Vorschriften durch bloße Schnelligkeit noch lange nicht gerecht, so ist doch

[1]) Es hat etwas Beschämendes zu sehen, an welch tollem Gallimathias das deutsche Opernpublikum sich eine lange, lange Zeit hindurch künstlerisch nährte und erbaute; hatte die „große Oper" in ihrem Originaltext doch noch einigen Sinn und Zusammenhang, und befriedigte diese luxuriöse Unterhaltungskunst im Grunde das gleiche Bedürfnis, dem gegenwärtig das Variété dient, so wurde sie in den deutschen Übersetzungen und Strichen zu barem Blödsinn, der einen Zusammenhang kaum mehr ahnen läßt und auch viele unzweifelhafte musikalische Werte dem Verständnis entrückt. An diesem Punkte vor allem wäre der Hebel anzusetzen, um, wie es in vereinzelten Fällen versucht wurde, Meyerbeer dem Spielplan zurückzugewinnen. Erst müßten einmal brauchbare wörtliche Übersetzungen geschaffen werden; auf dieser Grundlage fänden sich dann auch anstatt der bisherigen Schnitte nach der Elle und nach der bloßen musikalischen Kadenzierung solche Sprünge, die alles Wesentliche, Charakteristische der Handlung unangetastet ließen, das veraltete Beiwerk beseitigten und gerade das Dramatische übersichtlich und schlagkräftig zusammenzufassen hätten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu sagen, daß in jenen von vornherein als sehr rasch gedachten Sätzen ein gemäßigtes Tempo durch eine derartige Intensität des Rhythmus und des Ausdrucks aufgewogen werden müßte, zu der wohl leicht einzelne Künstler, ein ganzer Opernchor aber nur in eingehendstem, zeitraubendem Studium angeleitet werden kann. Hält man andererseits das vom Autor intentionierte schnelle Tempo ein, so muß man auf einigermaßen charakteristische Deklamation, ja oft schon auf bloße äußerliche Verständlichkeit des Textes verzichten, und es entsteht bei Chören leicht jenes gefürchtete, energie- und charakterlose Gehudel, das solche Strecken einer Oper für jeden Hörer von Geschmack zur Tortur macht. Denn vom Text selbst auch ganz abgesehen, führt die Ängstlichkeit der Chorsänger, mit den vielen (— auch bei reichlicher Konsonantenunterschlagung noch immer schwer sprechbaren —) Worten im raschen Tempo zu bleiben, zu einem Stolpern und Sichselbstüberhetzen, bei dem Rhythmus und Klang-Noblesse gleichzeitig in die Flucht geschlagen werden und nur der peinliche Eindruck übrig bleibt, den jedes ersichtliche Mühen mit der Materie, — hier schon ein aussichtsloser verzweifelter Kampf, — in der Kunst stets hervorrufen muß.

Dieses ganze, in einer fundamentalen Verschiedenheit der deutschen und der romanischen Sprachen wurzelnde Problem bedeutet, wie gesagt, die einzige wirkliche Schwierigkeit für den deutschen Sänger wie für den Übersetzer französischer und italienischer Opern und dürfte vollbefriedigend wohl kaum zu lösen sein. Jedenfalls gibt es nur eine Möglichkeit, um die geschilderten argen Mißstände zu vermeiden oder wenigstens zu mildern: bei der Übersetzung möglichst ausschließlich solche Worte anzuwenden, die auch in raschem Tempo leicht von der Zunge fließen, also in erster Linie konsonantenarme Worte. Dies Verfahren kommt dann auch der Klangfülle der Ausführung zugute. Wem wohl ist es nicht schon aufgefallen, welche natürliche und edle — weil mühelose — Schallkraft die Chöre kleiner italienischer Operntruppen zu entwickeln pflegen, trotzdem sie selten die großartige numerische Stärke von je 8—12 Männer- und Frauenstimmen überschreiten! Diese Wirkung verdanken sie dem Reichtum ihrer Sprache an klangvollen Vokalen, auf denen sie den Ton konzentrieren können. Hierin liegt ein wichtiger Fingerzeig auch für die deutsche Textierung von Chorsätzen. Wagner, der große Wegweiser auf allen Gebieten, hat auch diesen Vorteil längst erkannt und, besonders in späterer Zeit, mit der sicheren Selbtverständlichkeit des Genies ausgenutzt; man sehe sich einmal unter diesem Gesichtspunkt die Chöre z. B. des „Parsifal", „Tristan" und der „Götterdämmerung" an; nicht umsonst waltet da eine großartige Primitivität der Diktion, nicht ohne besondere Absicht hat Wagner sich so oft des Wortes „Heil", eines der schallkräftigsten deutschen Worte, bedient.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Außer den geschlossenen Chornummern muß der Übersetzer auch kürzere rezitativische Einwürfe des Chors, die oft wichtige Bestandteile des dramatischen Dialogs bilden, mit besonderer Rücksicht auf leichte Sprechbarkeit behandeln und namentlich zu den an solchen Stellen häufigen, schnell aufeinander folgenden kurzen Noten einen recht flüssigen, einfachen Text suchen, der auf Doppelkonsonanten möglichst Verzicht leistet. Jeder versierte Opernbesucher kann nur mit Heiterkeit gewisser exponierter Chor-Repliken gedenken, über deren durchaus unsangbaren Text die Sänger regelmäßig und notwendigerweise stolpern, — eines unwiderstehlich komischen Eindrucks, der, gerade an solchen Stellen meist am allerwenigsten am Platze, um Gotteswillen vermieden werden müßte.

Die tunlichste lautliche Vereinfachung fürs Deutsche erfordert in den romanischen Opern natürlich auch der bewegte dramatische Dialog der Soli. Daß dieser bisher so schwer in der vom Autor beabsichtigten und einzig wirkungsvollen Tempo-Kontinuität durchzuführen war, daß jeden Augenblick eintretende Rückungen und Verschleppungen den Fluß der musikalisch dramatischen Szenenführung unterbrachen, die vorwärtsdrängende Handlung aufhielten und lähmten, auch dieser Übelstand hat eine wohlbegründete Ursache in der Unsangbarkeit der ohne alle Einsicht und gesangliche Erfahrung fabrizierten deutschen Texte, die neben — zufällig — ganz wohl geglückten Momenten so oft dem natürlichen Sprach- und Gesangsempfinden direkt entgegenarbeiten. Wie unendlich viel frischer und farbiger, wieviel lebensvoller und packender wäre heute die Wirkung so mancher alten Oper, wenn sie einmal in einer korrekten und sangbaren Übersetzung und, in manchen Fällen, durch dramaturgisch vorteilhafte neue Streichungen oder Wiederherstellungen gestärkt, dem deutschen Publikum dargeboten würde. Die Zeit, in der es notwendig und allgemein zu solchen jetzt nur vereinzelt anzutreffenden Renaissance-Bestrebungen kommen muß, dünkt mich nicht fern, und die Gründe, welche die unmittelbare Veranlassung dazu geben werden, dürften in Erwägungen recht praktischer Art beruhen. Möge jedenfalls eine künftige „Renaissance" die Übersetzer entsprechend gerüstet finden!

Nachdem wir in Vorstehendem die hauptsächlichsten Verfehlungen der Opernübersetzungen in ihren Grundzügen aufgedeckt und auch im einzelnen die Art und Weise gezeigt haben, wie es besser zu machen sei, wird es nur weniger Worte bedürfen, um der Negation positive zusammenfassende Vorschläge folgen zu lassen. Die Frage: „Wie hat ein Übersetzer zu verfahren, der es mit seiner künstlerischen Aufgabe

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ernst nimmt und, frei von Nebenabsichten, frei von Elementen der Eitelkeit, nur den Anforderungen dieser Aufgabe gerecht werden will?" — diese Frage wäre folgendermaßen zu beantworten:

Er schaffe sich nach gewonnenem Überblick des gesamten Werks und gründlicher Erkenntnis seiner Eigenart zunächst Satz für Satz einen textlichen Rohbau durch eine vorläufige „plumpwörtliche" Übertragung, wobei er der sich ergebenden Holprigkeiten, der steifen oder undeutschen Wendungen nicht weiter achte. Ist er der Originalsprache selbst nicht kundig, — es kann sich ja z. B. auch um russische Opern handeln, — so lasse er sich von einem der in jeder größeren Stadt ansässigen Sprachlehrer eine wörtlich genaue, unfrisierte Prosaübersetzung anfertigen. Die ideale Grundforderung: „Die deutschen Synonyme auf die gleichen Noten wie die Originalworte", ferner (in den am häufigsten vorkommenden Fällen, wo diese Grundforderung nicht realisierbar ist), die Beachtung richtiger musikalischer Betonung, die Übereinstimmung der sprachlichen und musikalischen Phrasierung, die Erhaltung aller Ausdruckswerte in harmonischer, dynamischer und koloristischer Beziehung, die sorgfältigste Rücksicht auf die Sangbarkeit, all diese Momente bilden so viele gegebene Größen, daß sich mit einer gewissen Notwendigkeit „die" richtige Übersetzung aus jenem Rohmaterial herausschälen wird. Als besonders praktisch hat sich auch bei diesen Arbeiten ein rückläufiges Verfahren bewährt, das darin besteht, die sich gleichsam von selbst, am leichtesten und natürlichsten zu gewissen Tönen bietenden Worte erst einmal den betreffenden Noten unterzulegen und daraufhin dann den ganzen Satz einzurichten. Hierbei kommt es zwar sehr auf äußerste Deutlichkeit des Wortsinns an und auf eine verständnisvolle Nachahmung der allgemeinen Haltung des Originaltextes, weit weniger ist aber darauf Gewicht zu legen, ob die Wortstellung nun hier und da nicht eben ganz glatt und flüssig ausfällt, ob sie vielleicht, von der Musik losgelöst, sogar einen ungelenken Eindruck machen würde. Die Musik verständlich erhalten: das ist die Hauptsache; vollends in den zeitgenössischen romanischen Opern, die nicht mehr, wie ehedem, auch als absolute Musik zu genießen sind, deren relative musikalische Wirkungsfähigkeit oft einzig in der Empfindlichkeit beruht, mit der sie harmonisch und koloristisch auf die einzelnen Stimmungsphasen und Ausdruckswechsel des Textes reagieren. Ihr freier Deklamationsstil bietet auch herzlich wenig mehr Veranlassung zur Anwendung des Reimes; in Opern aber mit geschlossenen musikalischen Sätzen und ausgesprochen periodischen Melodiebildungen mag ein Übersetzer, der über große Geschicklichkeit im Reimen verfügt, auch diesen Vorteil seiner Arbeit zuwenden, vorausgesetzt, daß er damit keine der obengenannten wichtigeren Pflichten

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

benachteiligt. Niemals aber lasse er sich durch den Reim verleiten, den Namen Gottes ohne zwingende Notwendigkeit auszusprechen, mit dem seine früheren — pardon! — „Kollegen“ so gerne bei jeder erdenklichen Gelegenheit operierten, er wandle nicht gleich jede Frau in ein „Weibchen“, „Liebchen“ oder „Schätzchen“, befleißige sich überhaupt einer schlichten Natürlichkeit und Sachlichkeit, einer wohlverstandenen Realistik und Vitalität der Diktion; er halte sich von papierner Flachheit ebenso fern, wie von phantastischem Hinausschweifen über das Original, und führe keine Elemente in die Übersetzung ein, von denen im Original keine Andeutung vorhanden ist.

Kleine Veränderungen der Notenwerte des Originals, Wiederschläge eines einzelnen Tones oder Zusammenziehung mehrerer kleiner Noten zu einem längeren Wert sind, sobald sie nicht einen charakteristischen Rhythmus betreffen, ohne weiteres statthaft und können drohenden anderen Nachteilen gegenüber fast immer als das kleinere Übel gelten; sie sind es, die oft einzig und allein eine im Ausdruck tadellose Übertragung gestatten. Die Ängstlichkeit, mit der die früheren Übersetzer Änderungen an Notenwerten vermieden und lieber die ärgsten Kruditäten hinschrieben, als sich durch eine ganz belanglose Notenänderung eine handgreiflich sich bietende, überzeugend natürliche Wendung zu ermöglichen, diese Ängstlichkeit hat etwas Komisches, obgleich man für den, der sich auf ein ihm fremdes Gebiet wagt, Nachsicht hegen und die Spottlust unterdrücken sollte. Denn in der Tat, woher soll denn einer jener „Übersetzer-Poeten“ wissen, welche Noten eines Gesangsstücks, eines Rezitativs, für den Rhythmus charakteristisch und wesentlich sind, welche nicht? Handelt er nicht ganz weise, indem er allen etwa möglichen Entgleisungen von vornherein aus dem Wege geht und dazu noch das Verdienst der so hoch im Kurs stehenden „Pietät“ für sich in Anspruch nehmen kann?

Scherz beiseite —: Die ganze Frage der Opernübersetzung kann nur von Musikern, oder mindestens musikalisch sehr gefühlsverständigen Persönlichkeiten in wirklich befriedigender Weise gelöst werden. Natürlich gilt das Gleiche hinsichtlich der Übersetzung von Oratorien, überhaupt aller großen Vokalwerke des Konzertsaals, auf welche die für die Oper hier aufgestellten Grundsätze ohne weiteres mit zutreffen, nur daß die Vokalmusik des Konzertsaals eine womöglich noch sorgfältigere Behandlung der spezifisch musikalischen Werte erfordert, als die Oper. Ist die Kirchenmusik durch ihren lateinischen Text vor der Notwendigkeit, übersetzt zu werden, glücklicherweise geschützt, und ist für die Händelschen Oratorien durch Chrysanders großartige Lebensarbeit bereits alles Wünschenswerte geschehen, so muß man unbedingt einer völligen Neuübersetzung z. B. der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Berliozschen „Damnation“ und der „Roméo et Juliette“-Symphonie das Wort reden; zu viele ihrer großen und eigenartigen Schönheiten sind in den gereimten unwörtlichen Übersetzungen dem Verständnis entrückt, ihre Interpretation durch zu viel Unsangbares beeinträchtigt.

Die Übertragungsfähigkeit musikalischer Lyrik glaube ich überhaupt verneinen zu müssen. Im Liede ist die Haltung der Dichtung ungleich wichtiger, machen sich die poetischen Eigenschaften des Textes weit mehr bemerkbar, als in der Oper mit ihrem al fresco-Stil und ihrer vielseitigen Inanspruchnahme der Hörer; der ganze künstlerische Charakter des Liedes, seine knappe Form und die mit seiner Intimität gegebene Exponiertheit des Textes legen einer Übersetzung hinsichtlich der spezifisch dichterischen Behandlung viel strengere Pflichten auf, als der Plakatstil des Operntextes.

Gehört es nun schon zu den allerschwersten künstlerischen Aufgaben, ein bloßes lyrisches Gedicht zu übersetzen, seine feine Gedanken-Verästelung, seine komplizierten, in den intimsten Eigenheiten einer Sprache wurzelnden Wendungen — die oft einem anderen Idiom überhaupt unzugänglich sind — befriedigend wiederzugeben, und kann eine zureichende Lösung dieser Aufgabe meistens nur durch eine ganz freie dichterische Umschmelzung des Originals erreicht werden, so scheint es mir geradezu unmöglich, ein komponiertes lyrisches Gedicht, ein Lied, zu übersetzen. Denn eine freie Umschmelzung verbietet sich hier wegen der ganz an bestimmte Worte und Wendungen gebundenen Musik; auch auf den Reim wird oft genug nicht verzichtet werden können, und dazu kommen noch die Rücksichten auf die Betonung, die Phrasierung, auf all die feinen Ausdruckswerte, die für die Kunstform des Liedes von so großer Bedeutung sind. Hier wäre nur ein ehrliches „Non possumus“ der Übersetzer am Platze und der Hinweis auf den ungeheuren Reichtum und die hochkultivierte Ausbildung unserer eigenen musikalischen Lyrik, eines Kunstgebietes, auf dem sich keine andere Nation mit uns irgendwie messen kann. Wir haben es wahrlich nicht nötig, auf den lyrischen Bestand anderer Völker überzugreifen! Will man trotzdem — und das ist sehr begreiflich — auch an ihren erlesensten Blüten sich erfreuen, vor allem an ihren Volksliedern, oder z. B. an den prächtigen französischen Gesängen Liszt's, den Liedern von Berlioz, Bizet oder Chopin, so singe man sie eben in der Ursprache; selbst in der relativ gelungensten Übersetzung würden sie doch ihres eigensten Reizes, ihres besonderen Duftes verlustig gehen.

Man hört jetzt öfters die Äußerung: Es wird heutzutage nicht mehr schlecht komponiert. In der Tat: das Wort Goethes von der „gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt“, kann jetzt mit Recht auch auf die Sprache der Musik angewendet werden. Die Vorbilder für die Gestaltung jedweder

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stimmung, jeden Affektes, für alle möglichen Naturschilderungen und Tonmalereien liegen in Hülle und Fülle vor und bieten der jungen Komponisten-Generation einen gangbaren, breiten Pfad dar, schon fast eine Automobilstraße, auf der sich's zu einem wenn auch nicht allzu pittoresken und interessanten, so doch sehr ansehnlichen Hochplateau musikalischen Schaffens schon recht bequem gelangen läßt.

Wie viele Liederkomponisten z. B. gibt es, die, aller Mittel des Ausdrucks kundig, jedem Partikelchen ihrer Texte gerecht zu werden wissen; wie sehr hat sich erfreulicherweise seit Wagner die Kunst korrekter, sinngemäßer musikalischer Deklamation ausgebreitet, welch ausgeprägter Geschmack und welches Verständnis ist gerade hierin oft zu finden! Sind nicht solche Komponisten — zumal bei dem heutigen Stande der Geistesbildung unter den Musikern — zur Übersetzertätigkeit geradezu prädestiniert, und würde hiermit nicht jenen unter ihnen, die, von der Natur mit stärkeren Persönlichkeits-Reizen nicht ausgestattet, vergeblich nach breiterer Beachtung und Anerkennung streben, ein dankbares Feld eröffnet, mit dessen sorgsam-liebevoller Bestellung sie sich ein unzweifelhaftes Verdienst um die musikalische Kultur erwerben würden? Wirken an den deutschen Theatern nicht genug Dirigenten von gediegener musikalischer und allgemeiner Bildung, von künstlerischem Temperament und reicher praktischer Erfahrung, die den wahren Aufgaben der Opernübersetzung aufs vollkommenste zu entsprechen vermöchten? Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, eine praktische allgemeine Besserung auf diesem annoch so ungepflegt und wüst daliegenden Gebiet in die Wege zu leiten, indem sie zunächst einmal Klarheit zu schaffen und die Grundforderungen festzustellen suchten. Großen Hoffnungen gebe ich mich aber nicht hin. Viel wahrscheinlicher werden diese Ausführungen dem Schicksal der meisten solchen Abhandlungen entgegengehen — der Ausdruck „entgegengehen" enthält noch viel zu viel Bewegung für den todesähnlichen Schlaf, in den kunsttheoretische Betrachtungen und Anregungen dieser Art nach kürzester Frist zu versinken pflegen —, sie werden eine durchgreifende Besserung wohl nicht erzielen. Sollten sie aber wenigstens einem Gleichstrebenden hier und da etwas Neues gesagt und auch nur einen nützlichen Fingerzeig gegeben haben, so wäre das immerhin weit mehr, als ich von einer Arbeit erwarte, die eigentlich unwillkürlich während der unmutvollen Beschäftigung mit jener neuen „Don Juan"-Übersetzung entstand, die also, als Entladung einer Gemütsspannung, mindestens für das psychische Wohlbefinden des Verfassers eine Notwendigkeit bedeutete; denn es ist ja bekannt, daß zurückgedrängte Affekte der Gesundheit nicht zuträglich sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUES ÜBER DAS RUSSISCHE VOLKSLIED

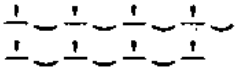
von Karl Nötzel-Pasing

I

Das russische Dorf steht bekanntlich kulturell mehrere Jahrhunderte hinter dem westeuropäischen Dorfe zurück. Das hat seine großen Nachteile — sie sind vorwiegend wirtschaftlicher Art —; unstreitig liegt aber hier auch die Ursache davon, daß sich einige der besonderen Vorzüge dieses reichbegabten Volkes ungehemmt entwickeln konnten. So übt dort die Religion, wenn auch vielfach mit krassem Aberglauben durchsetzt, doch einen bei weitem tieferen Einfluß auf die Gestaltung des Einzellebens aus, als irgendwo sonst in Europa: das Familienleben steht ganz unstreitig sittlich höher, als auf dem westeuropäischen Dorfe. Auch sind die Freuden des Lebens einfachere. Eine große Rolle unter ihnen spielt die Musik, vor allem der Gesang. Ihm ist in letzter Zeit mehrfach tiefer gehende Beachtung zuteil geworden.

Es zeigte sich dabei, daß das alte Volkslied mit seiner langatmigen, abgerundeten Melodie, wenn es auch fleißig geübt wird, kaum irgendwelche Erneuerung erfährt. Dagegen findet eine Art Rezitativform, die bisher mehr der lustigen Erzählung oder dem Märchen diente, weitergehende Ausbildung.

Diese Gattung des Liedes heißt Tschastuschka, Diminutiv vom Worte tschasto = oft, also eigentlich „Öfterchen", d. h. das, was immer wiederkehrt. Tatsächlich reicht hier die Melodie nur für eine oder zwei Zeilen des Liedes aus, die dann immerfort wiederholt werden. Die sich so ergebende Eintönigkeit kann bloß durch den Vortrag gehoben werden, dem allerdings das Rezitativartige der Weise weitestgehende Freiheit gestattet. Dabei ist der Rhythmus dieser beiden vertonten Zeilen ein feststehender, hauptsächlich folgender:



wobei in den unbetonten Silben bisweilen Varianten vorkommen, Auftakte und hier und da selbst Verdoppelungen. Je zwei dieser Zeilenpaare sind zu einer einfach gereimten Vierzeile verbunden. Ein Lied zählt von einer einzigen bis zu 30, 40 und mehr solcher Vierzeilen.

Dieses trochäische Versmaß ist nun meiner Ansicht nach aus jenem eigenartigen Kehrreim hervorgegangen, der auch noch völlig rein unter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Tschastuschken vorkommt, und der in seiner faszinierenden Monotonie und in seiner natürlichen Endlosigkeit wohl schon einen jeden zur Verzweiflung gebracht hat, der an stillen Sommerabenden an russischen Dörfern vorüberkam. Wir meinen folgenden leierkastenartig rasch gesungenen Rhythmus:

$$\smile\smile\overset{'}{-}\smile\smile\,|\,\smile\overset{'}{-}\smile\smile\,|\,\smile\overset{'}{-}\smile\smile\,|\,\smile\overset{'}{-}$$

Hier bedeuten die Striche stets Wortende und Pause, es handelt sich also um je einen mit Auftakt versehenen Daktylos.

Fachleute mögen entscheiden!

Es liegt auf der Hand, welche großen Vorzüge einem so fertig ausgebildeten Maße für die ewig nach Ausdruck ringende Volksseele eignen: das Gefäß ist bereit; wer im Volke denkt und fühlt und sich ausspricht, muß zum Dichter werden. Augenscheinlich haben wir hier eine ähnliche Erscheinung vor uns, wie zu Homers Zeiten. Der Hexameter spielte damals wohl dieselbe Rolle im Volksleben Griechenlands, wie das Versmaß der Tschastuschka im heutigen Rußland. Wohl auch an Homers Gesängen wird nicht bloß eine höfische Dichterklasse, sondern das ganze Volk mitgedichtet haben.

Daß diese abgekürzte, gleichsam fragmentarische, lyrische Ausdrucksweise gerade in allerletzter Zeit eine so starke Ausbildung erfährt, mag in den großen Erschütterungen liegen, denen die russische Volksseele heutzutage selbst in den entlegensten Dörfern ausgesetzt ist: sie kommt einfach nicht mehr dazu, der einzelnen Empfindung die Durchbildung zum Liede zu gewähren. In den Tschastuschken legte die schaffende Volksseele vorläufig gleichsam die Elemente fest, aus denen sie in ruhigeren Zeiten den weitatmigen Gesang zu formen hofft.

Während eben das alte Volkslied in gemächlichem Tempo dem elementarsten Seelenerleben folgte, und zwar in den mannigfachsten Rhythmen die dem Inhalt angemessene Form selber prägend, bietet die leicht zu handhabende feststehende Form der Tschastuschka die Veranlassung dafür, daß nunmehr viel weitere Gebiete des Volkserlebens, Erlebnisse mehr gedanklicher und mehr individueller Art, im Liede festgelegt werden. Unstreitig hat diese neue Liedform der Volksseele die schwere Zunge zu lösen geholfen. Der Verlust an rhythmischer Ausgestaltung — an sich nur ein vorläufiger — dürfte daher mehr wie aufgewogen sein durch den reichen Zuwachs an Liedesinhalt. Wenn bis jetzt aus leicht begreiflichen Gründen von russischer Seite die Bedeutung der Tschastuschken vorwiegend darin erblickt wird, daß sie einen ungeahnten Einblick bieten in die außerhalb der Dichtung spröde verschlossene Bauernseele — bereits Gläbj Uspensky empfiehlt, diese Lieder ebenso sorgfältig zu sammeln, wie statistische Daten über das Wirtschaftsleben des Bauern gesammelt werden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

— so dürfte außerhalb Rußlands die Bedeutung der Tschastuschken vor allem darin liegen, daß sie Aufschluß über das Schaffen der Volksseele gewähren, ganz abgesehen davon, daß dabei immer noch einige Goldkörner echter Poesie abfallen.

II

Neuerdings hat W. Kabanoff vor allem im Archangel'schen, Wologda'schen, Twer'schen und Nowgorod'schen Gouvernement über 3000 solcher Tschastuschken gesammelt und kritisch gesichtet. Das gesamte Material harrt noch der Veröffentlichung. Einzelnes nur hat Kabanoff darüber mitgeteilt.

Auffällig ist dabei zunächst die Verbreitung dieser Lieder. Im Durchschnitt konnte Kabanoff von einer Bäuerin ihrer 150—200 erfahren. Einzelne Frauen wußten aber über 350 Tschastuschken auswendig. Allerdings waren fast sämtliche Befragte des Lesens und Schreibens unkundig, was bekanntlich in hohem Maße zur Stärkung des Gedächtnisses beiträgt. Inhaltlich erheben sich die Tschastuschken nur selten, aber doch ab und zu, zu philosophischen Grübeleien, die dann aber durchaus an altindische Volkspoesie erinnern, z. B. folgendes: (Ich übersetze hier wie in allem Folgenden ohne Rücksicht auf den Reim und nur die Zahl der Hebungen des Originals einhaltend, vor allem bemüht um den prägnanten Ausdruck)

Ich habe gefastet und habe gebetet,
Bin doch kein Heiliger worden,
Ich habe geschuftet im Schweiß meines Antlitzes
Und immer hab' ich gehungert!

Im allgemeinen handelt es sich in den Tschastuschken neben mancherlei naiven oder spöttischen Weltbetrachtungen doch vor allem um das alte Lied der Liebe. Hierbei mag es denn für das moderne Rußland besonders charakteristisch sein, daß immer wieder der Gegensatz betont wird zwischen der patriarchalischen Anschauung der Eltern, die sich durchaus das Recht zuerkennen, nach eigenem Ermessen über das Glück ihrer Kinder zu verfügen, und den Ansprüchen der Kinder, ihr Schicksal selber zu gestalten.

Hier wie überall ist das Opfer vor allem das Weib. Ihr Schicksal wird denn auch am eingehendsten behandelt in den Tschastuschken. Augenscheinlich sind ja bereits am Schaffen des russischen Volksliedes vorwiegend Frauen beteiligt. Heißt doch ein Sprichwort: „Die Weiber sind versessen auf Lieder." Das erklärt sich leicht. Der Seele des Bauernweibes wird überhaupt kaum Stoff aus der Außenwelt jenseits des Dorfes zugeführt, viel weniger jedenfalls, als der Seele des Mannes. Der lernt bei weitem öfter lesen und schreiben und wird zudem meist bei den Soldaten in der Stadt entwickelt. Hinzukommt, daß die Frau auch

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in Rußland im großen und ganzen Abscheu hegt vor dem Hauptvergnügen des Ungebildeten: dem Alkohol. Und so bleibt dem russischen Bauernweib nur die Liebe und das Lied. In das Lied legt sie all ihr unerfülltes Sehnen, all ihr tiefes Leid um ein meist unsäglich schweres Schicksal. All ihr Mitleid mit sich selber legt sie in ihr Lied und alle ihre tiefinnere Trauer darüber, daß ihr unrecht geschieht, daß sie vergewaltigt wird. All das ursprüngliche Staunen einer unschuldigen Seele über das, was ihr das Leben zumutet, liegt im Liede der russischen Bauernfrau. Allerdings vermag ihr ungeübter Verstand nur die Urelemente davon in Worte zu fassen. Den vollendetsten Ausdruck findet die russische Frauenseele denn auch in den endlosen Refrains auf einen einzigen Laut, z. B. den des Stöhnens „Och!" Man nennt deshalb Singen auch vielfach „ochatj", d. h. „ochen".

Überhaupt ist das Singen auf einzelne Vokale, die absolute Musik des Volkes, hier sehr verbreitet. Die in Worten ungeübte und auch schüchterne Volkssängerin ergießt so ihren unendlichen Gefühlsreichtum am freiesten, dem Vogel gleich, in die reinen Lüfte. Wer einmal eine russische Bauernfrau ihr Kind hat in den Schlaf singen hören, der hat ein für allemal begriffen, was der Dichter sagen will, wenn er singt von der „Sehnsucht, dran du im verborgenen krankst, nach deiner Mutter Lied".

Der geradezu klassisch einfache Vortrag des Volksliedes durch ganz einfache analphabete Bauernfrauen hat noch stets den Kenner überrascht. Öfter ist die Frage aufgeworfen worden, ob wirklich das, was sonst nur höchste Schulung zu geben vermag, bisweilen die gütige Natur den Einfachen in die Wiege legt. Wer so fragt, der vergißt aber eins: die Rolle, die das Lied im Leben der Bauernfrau spielt! Sie ist tatsächlich eine viel größere, als selbst bei dem gebildeten, westeuropäischen Berufssänger. Der wird immer noch von tausenderlei Interessen hin- und hergerissen. Die singende Bauernfrau hat aber außer ihrem Lied bloß noch ihr Leid.

III

Versuchen wir nun einmal an der Hand der Tschastuschken das Schicksal der Bauernfrau zu erkunden.

O ihr Eltern, meine Peiniger,
O ihr Eltern, meine Mörder,
Ohne Messer habt ihr mich getötet,
Von dem Liebsten habt ihr mich geschieden.

Über mein weißes Gesichtchen
Laufen die Tränen dahin,
Zu spät habt ihr, liebe Eltern,
Bedauert, was ihr getan!

Das alte Lied! Die Eltern sagen: „Versteht denn die dumme Tochter irgend etwas? Wir wissen das besser: Heiraten heißt ein anderer Mensch werden. Sich dulden heißt einander liebgewinnen!"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Tochter aber zerbricht sich den Kopf: „Die Eltern waren doch auch einmal jung. Weshalb können sie sich denn nicht daran erinnern?“

Ihr unverständigen Eltern,
Ihr grollt mir wegen des Liebsten,
Vom Teuren wollt ihr mich trennen,
Seid ihr denn nicht jung gewesen?
Für eine schöne Hütte,
Väterchen, gib mich nicht fort!

Aber alles hilft nichts: „Wie? Das Ei will klüger sein als die Henne?“ Und das Unglück geschieht. Der Tochter bleibt nichts als die Klage:

O Mutter, Mutter, was hast du so früh
Der Tochter den Gatten gewählet?
Ich liebe ihn nicht. Und wird er mein Mann,
So welke ich hin wie ein Gräslein.

Indes nicht alle Töchter fügen sich. Die neue Generation leistet hier und da energischen Widerstand:

Die Mutter hat mich gescholten,
Selbst schlagen wollte sie mich.
Ja! Mutter! Ich habe den Liebsten lieb,
Du sollst deinen Willen nicht haben.

Sei nur ruhig, liebe Mutter,
Zum Altare tret' ich nicht.
Wollt' ihr mich dem Fremden trauen
Reiß' ich mir vom Kopf den Kranz.

Man weiß sich aber auch sonst zu helfen:

Ist im Wald der Pfad verwachsen,
Schreit' ich mitten durch das Dickicht,
Schilt man mich um den Geliebten,
Küß' und herz' ich ihn verstohlen.

Das ist aber nicht immer so leicht auszuführen:

Daheim mein Mütterchen
Hält streng auf Ordnung,
Führt mich vom Liebsten weg,
Läßt mich nicht küssen.

Mitleid hat Mütterchen,
Väterchen wacht für zwei,
Steht mit dem Knüppel,
Nachts an der Pforte!

Manchmal kommen auch schwere Stimmungen:

Wegen des Geliebten
Schalten mich die Eltern,
Rasch lief ich zum Flusse,
Wollt' mein Leben enden.

Am meisten aber verdrießt doch das Ungerechte der Vorwürfe:

Tanzen ging ich, es zittert die Diele,
Jung sind wir. Gott verzeiht uns!

Richtet nicht, ihr guten Leute,
Daß wir nachts im Felde schweifen,
Unser „Zeitchen“ ist ein solches
Läßt uns schlafen nicht zur Nacht!

Sing dein Lied, so lang es Zeit ist,
Bist vermählt du, ist's vorüber.
Keine Lieder wirst du singen,
Herzeleid wirst du erdulden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bisweilen sucht man auch die Eltern zu überreden:

Schilt nicht, Väterchen, nicht zürne,
Daß ich froh zum Liebsten eile,
Ist die Jugendzeit entschwunden,
Geh' ich nicht, ob du gleich scheltest.

Ist aber einmal die erste Mädchenzeit vorüber, so wird die junge Bäuerin nur vor die Wahl gestellt, zu heiraten oder in fremden Dienst zu treten.

Die glückliche Ehe muß nun wohl keine Veranlassung zum Liede geben. Jedenfalls finden wir unter den 3000 Liedern kein einziges, das eheliches Glück schildert. Wo vom Liebesglück die Rede ist, da handelt es sich stets um die Liebe vor der Hochzeit.

Im Volkslied — und nicht bloß im russischen — ist die Ehe immer unglücklich.

Heiratet nicht, ihr Mädchen,
Den ungeliebten Mann,
Lieber springt ins Wasser
Vom steilen Ufer hinab!

Bleibet ledig, liebe Mädchen,
Schwer ist's, Frau zu sein.
Deiner Mädchenjahre denkst du
Immerfort mit heißen Tränen.

Bleibet ledig, liebe Mädchen,
Frauenschicksal ist so traurig,
Frauenschicksal ist so eiskalt,
Frauenschicksal ist so hungrig.

Bleibet ledig, liebe Mädchen,
Frauenschicksal sei verflucht!
Keine Furche auf dem Felde,
Die ich nicht mit Tränen netzte!

Will aber das Mädchen der Heirat mit dem ungeliebten Manne entgehen, so bleibt ihr nur eines: zu den „Leuten" zu gehen:

Dem Vater, der Mutter ward ich zur Last,
Nach Wologda will ich ziehen.

Bald aber reut das Mädchen dieser Entschluß:

Trocken Brot aß ich bei Mütterchen
Und sang zur Arbeit mein Lied,
Jetzt trinke ich Tee bei den „Fremden",
Und Tränen fallen hinein.

Und die Jahre gehen dahin, die Jugend schwindet, und keine Freude hat man gesehen:

Nicht darum, ihr Mädchen, klag' ich,
Daß ich leben muß bei Fremden,
Daß die Jugend mir entschwindet
Ohne Freude! darum wein' ich.

Bittere Vorwürfe richten sich an die Eltern daheim:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liebe Eltern, liebe Eltern!
Sagt, was hab' ich denn verschuldet,
Daß ihr mich von euch gestoßen,
Daß ich Fremden dienen muß!

Alle Flüsse, alle Seen
Füllt' ich an mit meinen Tränen
Leid ward es mir armem Mädchen,
Daß ich Fremden dienen muß!

Hätte ich mein Los geahnet,
Wär' ich nie zur Welt gekommen,
Wäre von Kristall geblieben,
Und mit leisem Klang zersprungen!

Es ergibt sich somit aus den Tschastuschken eine ganze Epopoe der russischen Frau.

Nicht der Nebel legte sich zur Erde,
Nicht der weiße Tau:
Vor Kummer wurden trübe
Meine grauen Äuglein!

IV

Alles in allem genommen, gewährt diese Dichtungsart einen tiefen Einblick in das Werden des Volksliedes. Die Tschastuschken sind Bausteine künftiger Lieder des Volkes, vorläufige Sammelbecken seines seelischen Erlebens.

Das ist das allgemeine Interesse daran.

Wer zudem noch das unsagbar traurige Los des russischen Volkes kennt, der wird eine Genugtuung dabei empfinden, daß diesen „Stiefkindern des Schicksals" trotz allem noch der Zauber der Poesie lacht.

Ich entsinne mich, einst einer Vorlesung beigewohnt zu haben über persische Zustände. Es war dabei die Rede von furchtbarem Elend und unerhörten Vergewaltigungen. Beim Hinausgehen traf ich mit einem bekannten Orientalisten zusammen, der jahrelang in Persien gelebt hatte, und der, wie ich wußte, sehr begeistert war für dies Land. „Das also ist Ihr Persien!" rief ich ihm zu. Er aber lächelte: „Dennoch ein glückliches Land! Jedes Leid hat dort sein Lied!"

Das mag auch die Freunde Rußlands trösten!

V

Fast gleichzeitig mit dem Erscheinen von Kabanoff's Studien über die Tschastuschken gab die Petersburger Akademie der Wissenschaften zwei Bände heraus: „Großrussische Lieder in ihrer volkstümlichen [d. h. ursprünglichen] Harmonisierung." Es handelt sich hier um ein- und mehrstimmige Lieder, welche die rühmlichst bekannte Förderin des russischen Volksgesangs, Frau E. Linjeff, mittels Phonograph aufgenommen hatte, und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwar in den Gouvernements von Woronesh, Tamboff, Kostroma, Wladimir, NishnijNowgorod und Nowgorod.

Zunächst bestätigt es sich, daß der russische Volksgesang von einer ganz eigenartigen Vielstimmigkeit ist, und zwar haben wir es hier, wenn wir uns an die Terminologie von Guido Adler halten, mit Heterophonie zu tun. Der Wiener Gelehrte unterscheidet bekanntlich drei mehrstimmige Stile:

1. die Homophonie der Neuzeit [der harmonische Stil: die Herrschaft der Hauptstimme über alle übrigen];

2. die Polyphonie des mittelalterlichen Chorgesangs [der kontrapunktistische Stil: die gegenseitige Unterordnung aller Stimmen];

3. die Heterophonie einer früheren Epoche [völlige Freiheit aller Stimmen: ihre Koordinierung].

Diese Heterophonie sieht Adler übrigens auch im neuesten Symphoniestil, z. B. bei Richard Strauß.

Die Heterophonie herrscht unbedingt im mehrstimmigen russischen Volkslied.

Sein Chorstil trägt in hohem Grade das Gepräge der Improvisation: selbst die ältesten, bekanntesten Volkslieder werden wohl kaum jemals genau in der gleichen Stimmführung wiederholt.

Wie aber, so fragt man sich staunend, können Sänger zusammensingen, wenn keiner im voraus weiß, wie er selber und wie jeder der Mitsingenden seinen Part durchführen wird? Tatsächlich ergibt sich ein Chaos, wenn man Volkssänger aus verschiedenen Dörfern zum Chorgesang zusammenstellt. „Wir sind nicht von derselben Gasse“ oder „Wie sollen denn Menschen zusammensingen, die nicht von derselben Scholle sind!“ pflegte man Frau Linjeff in solchen Fällen zu sagen. Die Lösung des Rätsels liegt hier also in einer derartigen Gewöhnung der einzelnen Sänger aneinander, wie sie nur bei engstem Zusammenleben möglich ist und auch bloß dort, wo es keine anderen Freuden gibt als die Musik und auch kaum andere Interessen. Nur hier entwickelt sich in aller Natürlichkeit ein selbst dem westeuropäischen Berufsmusiker kaum erreichbares Virtuosentum, vor allem insofern, als alle Technik hier ausschließlich dem dient, dem sie dienen soll: dem Ausdruck der Empfindung. Der westeuropäische Berufsmusiker mag acht, auch zehn Stunden am Tage üben, seine Seele weilt unterdessen in tausend verschiedenen Interessensphären. Der singende russische Bauer dagegen legt sein ganzes einfaches Dasein restlos in sein Lied. Er „übt“ nie, er singt stets, um seinem Fühlen Luft zu machen. Vielleicht trat überhaupt alle Diskordanz zwischen Technik und Ausdruck bloß dadurch in die Musik, daß musiziert wurde um der Technik willen, d. h. daß man übte. Darum ist es auch heute so unendlich erschwert, im musikalischen Vortrag völlige Harmonie zu erzielen zwischen Empfindung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Ausdrucksmittel. Ihr Erleben gehört zu den höchsten und seltensten musikalischen Offenbarungen. Mir selber wurde sie bloß einmal zuteil, als ich Pablo Casals ohne jede Begleitung Bachsche Cello-Präludien spielen hörte: Hier diente eine unerhörte Technik der Wiedergabe eines ganz klaren einstimmigen Gesanges, und so vermochte der Künstler dessen unerschöpflichem Stimmungsgehalt in unbegreiflicher Weise gerecht zu werden. Man meinte jeden Augenblick, das Cello werde unter des Meisters Händen Worte zu singen anfangen, und doch konnte man sich keine Worte denken, die tiefsinnig genug wären für diesen Gesang. Hier hat also einmal höchstes Kunstempfinden höchste Technik restlos reduziert zum Ausdrucksmittel und damit eine Ausdrucksintensität erreicht, die natürlich dem primitiven Volkssänger, wenn er auch unstreitig ebenso tief empfinden kann, unerreichbar ist. Ihm fehlt eben die Tradition, d. h. die Kenntnis aller der konventionellen Merkmale für Gefühlsausdruck, die das westeuropäische Musikleben im Laufe der Jahrhunderte herausgearbeitet hat.

Es versteht sich indes von selber, daß bei solch häufigem Zusammensingen gewisse Traditionen und feststehende Gesetze sich bilden müssen. Nur bleiben sie unbewußt und sehr schwer in Worte zu fassen.

VI

Der Vergleich mit dem mittelalterlichen kontrapunktischen Gesang liegt nahe. Der russische Komponist Sjeroff pflegte geradezu zu behaupten, man müsse durch die Schule des Kontrapunkts gegangen sein, um das russische Volkslied zu verstehen und zu beherrschen. Der Unterschied ist aber gleichwohl ein gewaltiger. Zunächst fehlt dem Volkslied der Cantus firmus, d. h. die ein für allemal feststehende Hauptmelodie. Auch das Hauptmotiv wird hier beständig variiert. Während ferner der Kontrapunkt absolute Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme verlangt und ihr weder Unisono noch Oktave mit irgendeiner anderen Stimme erlaubt, ist im russischen Volksensemble jeder einzelnen Stimme völlige Freiheit gewährleistet: Irgendeine zweite Stimme singt bald durchaus verschieden, rhythmisch und melodisch, zur Hauptstimme, bald vereinigt sie sich zum Unisono mit ihr oder mit der zweiten, dritten, vierten Stimme usw., bald schweigt sie ganz. Keine durch die Theorie der Harmonie oder des strengen Kontrapunktes verbotenen Parallelismen wie Quintengänge hemmen den Volkssänger. Wieviel es auch der Choristen sein mögen, ein jeder ist völlig ungebunden in seiner Bewegung, er kann sich jedem anderen anschließen und ihn verlassen, wie er will. Kein Sänger wiederholt dabei völlig den Part des anderen, und gerade dieser beständige Wechsel von teilweisem oder völligem Unisono bis zur absoluten Stimmengetrenntheit gibt dem russischen Volksgesang jene große Originalität

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Frische. Es fehlt bloß noch die Meisterhand des kultivierten Musikers, um solchem instinktiven Kunstschaffen die höchste bewußte Form zu geben, d. h. den Gefühlsmomenten, die in ihm enthalten sind, die unendliche Fülle musikalischer Ausdrucksmittel zu leihen und das Ganze zu architektonischer Einheitlichkeit abzurunden.

Ein Beispiel solcher Umformung haben wir indes bereits in dem Bauernchor aus Borodin's „Fürst Jigor", der an Originalität und Frische seinesgleichen sucht.

VII

Sehr interessant sind ferner an dieser Akademie-Ausgabe die musikalischen Charakterköpfe, die Frau Linjeff von ihren Sängern und Sängerinnen entwirft. Wir können es uns nicht versagen, aus der Fülle aufs Geratewohl ein Beispiel herauszugreifen. In seiner Übertragung werden wir uns möglichster Worttreue befleißigen. Es handelt sich um den Vortrag eines Frauenchores.

„Mitrewna ging allen voran. Groß, von sehr gerader Haltung und mit strengem Gesichtsausdruck, trat sie ohne jede Schüchternheit mit großer Würde auf. Man sah es ihr an, daß sie die Sache ernst zu nehmen pflegte. Hinter ihr her schritten die anderen Weiber, traten zum Kreis zusammen und schwiegen. Mitrewna legte die Hand zur Wange und musterte mit einem seltsam strengen und starken Blicke die Sängerinnen. Etwas leidenschaftlich Verhaltenes in diesem Blicke übertrug sich sogleich auf die anderen Weiber. Sie neigten die Köpfe und vertieften sich sichtbar in sich selber. Die Gesichter wurden bei allen tiefernst, und ihre Augen saugten sich gleichsam in Mitrewna's Gesicht fest. Tiefe, gespannte Aufmerksamkeit lag in jedem Blick. In diesem Moment begriff ich, warum das Volk sagt: ‚Die Weiber sind versessen auf Lieder!' Sie sangen mein Lieblingslied ‚Lutschinuschka'[1]). Mitrewna führte die Hauptmelodie. Sie sang tief und klangvoll mit einer Stimme, die für ihr Alter erstaunlich frisch anmutete. In ihrem Vortrag war auch nichts von irgendwelchen sentimentalen Übertreibungen. Er überraschte geradezu durch vollendete Einfachheit: gleichmäßig und klar floß der Gesang dahin, auch keine Silbe ging verloren. Unerachtet der Getragenheit der Melodie war der Ausdruck, den Mitrewna in die Worte des Liedes legte, ein so sprechender, daß sie gleichsam das Lied gleichzeitig sang und rezitierte. Mich überraschte die rein klassische Strenge des Ausdrucks, die so sehr zu ihrem ernsten Gesichte paßte. ‚Führt wirklich natürliches Talent zu dem, was sonst nur höchste Schulung zu geben vermag?' so dachte ich unwillkürlich. ‚O meine

[1]) D. h. der Holzspan, der zur Erleuchtung der Hütte dient.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lutschinuschka, meine Lutschinuschka!' führt Mitrewna mit schallender Stimme den Chor. ‚O meine Lutschinuschka, was brennst du nicht helle?' fallen die Weiber einstimmig ein, mit Stimmen, in denen Vorwurf und Mitleid klingen — und alsogleich zerteilt sich der Chor und fällt auseinander in schwebende, fließende, wogende Einzelstimmen. Mitrewna führt die Hauptmelodie zu Ende, allen anderen Stimmen völlige Freiheit gewährend und sie doch alle zusammenhaltend ohne irgendwelche äußeren Mittel.

Alle blicken auf sie, alle unterwerfen sich freiwillig ihrem beherrschenden Blick, alle entflammen sich an ihrer Begeisterung, an ihrer beherrschten Glut.

Zwei von den Weibern singen mit tiefer Stimme, bald mit Mitrewna vereint, dann wieder sich von ihr trennend, dann wiederum mit ihr unisono. Und über den tiefen Stimmen der Weiber schweben leicht und klar helle Mädchenstimmen. Jede ist deutlich zu hören, jede führt ihre Stimme durch, nicht eine verliert ihre Eigenart."

VIII

Frau Linjeff hatte auch Gelegenheit, jene eigenartigen Improvisatorinnen kennen zu lernen, die man mit dem unübersetzbaren Worte „Pritschetschiza" bezeichnet. Die bemerkenswerteste unter ihnen war ein altes, verkümmertes Mütterchen von ca. 60 Jahren, Anisja Jelisarowna. Ihren ersten „Pritschet" formte sie, als sie einen ungeliebten Mann heiratete (mit dem sie sich übrigens hinterher einlebte). Damals sagte sie plötzlich alle ihre Gefühle in gebundener Form. Dieser erste Pritschet trägt die Überschrift: „An meinen Bruder am letzten Tage vor meiner Hochzeit".

„Ich durchdachte alles, sprach alles aus und lenkte meine Seele ab!" so berichtet darüber Anisja Jelisarowna. Sie ist übrigens keine professionelle Improvisatorin, nur zu bestimmten Schicksalsanlässen verfügt sie über die Dichtergabe. Lachend sagte sie, sie „lege" ihre Pritschets, so wie man Pfannkuchen auf die Form legt. Einst erhielt Frau Linjeff in ihrer Anwesenheit gleichzeitig zwei Briefe von ihrem Mann. Anisja Jelisarowna fand das so rührend, daß sie sofort ein Lied darüber dichtete, und zwar — hierin liegt das Eigenartige des Pritschets — aus dem Sinn der Empfängerin des Briefes. Leider können wir dies Pritschet nicht übersetzen, da jedes Wort darin eine ganze Fülle von plastischen Bildern in sich trägt. Wir stehen hier eben in der Werkstätte der Sprache. Wir sind geradezu Zuschauer, wie die Seele sich abquält, in der Auswahl des Vorganges der Außenwelt, dem sie ihr inneres Erleben vergleichen könnte, damit es von anderen verstanden werde. Von keiner europäischen Sprache mag ja heutzutage mit mehr Berechtigung gesagt werden, als von der russischen, daß sie die Ausdrucksweise bedeutet für eine ganz bestimmte Art des Empfindens.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

IX

Der Zusammenhang der Pritschets mit dem Volkslied liegt auf der Hand. Frau Linjeff urteilt darüber etwa so:

Unter Pritschet versteht sie ein besonders wichtiges Ereignis im Einzelleben, das den davon Betroffenen zu dichterischer Gestaltung ebendieses Ereignisses veranlaßt. Indem nun eine solche fast stets höchst dramatische Improvisation die Einbildungskraft der Hörer stark erregt — „Du brauchst nur vom Herzen zu ‚ochen'", sagt dieselbe Anisja Jelisarowna, „und alle Zuhörer brechen in Schluchzen aus!" —, wird sie das Eigentum vieler und dringt in das Seelenleben der Masse gleich in mehrfachen Variationen ein.

Die Volksliedschöpfung erscheint somit als eine Art Verschmelzung von kollektivem und individuellem Schaffen.

Einen solchen Entwickelungsgang kann man auch im Liede selber verfolgen. Die Melodie ergibt sich aus dem Texte des Liedes: die Höhe, Tiefe und Dauer des Klanges entspricht genau den Anforderungen des Textes, d. h. so wie sie von dem ursprünglich Schaffenden empfunden wurden. Diese melodische Skizze erhält dann ihre Ausarbeitung und Verzierung je nach dem Talent und der Einbildungskraft dessen, der sie vorträgt. Die melodische Ausführung stützt sich dabei naturgemäß auf die Grundweise, d. h. auf die Tonfolgen, die häufiger als andere wiederkehrend gleichsam „die Stützpunkte der Melodie bilden".

Interessant sind im Anschluß daran die Vergleichungen, die Frau Linjeff zur Feststellung der Grundweise zwischen verschiedenen Varianten desselben Liedes anstellt. Es ergibt sich dabei unter anderem, daß die Varianten, die von guten Sängern weit entfernter Gouvernements gesungen werden, einander mehr gleichen, als die von schlechten Sängern nahe liegender Gouvernements gesungenen Varianten. Aber auch bei ähnlichen Variationen ist keine Phrase, die mit der von anderen gesungenen völlig übereinstimmte, es handelt sich höchstens um die gleiche Phrasengrundlage.

Frau Linjeff bildet hierüber eine Reihe geistvoller Theorieen, die für den Fachmann großes Interesse haben, die wir hier aber nicht einmal andeuten können. Jedenfalls führt uns Frau Linjeff in ihrer Liederaufnahme und ihren Gesangsschilderungen an die Quelle des Volksliedes und bestätigt uns von neuem die alte Erfahrung, daß das Volkslied sich in ewiger Umgestaltung befindet, daß es von der Volksseele mitgenommen wird bei ihrem ewigen Ringen nach Ausdruck und Klarheit, und daß schließlich die Seele jedes Sängers das Volkslied gestaltet nach seinem Bilde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ENGELBERT HUMPERDINCK: „KÖNIGSKINDER“

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG AM 14. JANUAR 1911

Besprochen von Paul Bekker-Berlin



Der Theaterteufel ist der schlimmste von allen. Wie ein gerissener Falschspieler verführt er gutmütige, harmlose Leute, deren Ehrgeiz im Grunde gar nicht nach Bühnenlorbeer strebt, indem er ihnen einen großen, unerwarteten Treffer in den Schoß wirft. Und nun reizt er sie, immer wieder ihr Glück zu riskieren, bis Fehlschlag auf Fehlschlag selbst den ersten Gewinn aufzehrt. Ich glaube, wir würden von Humperdincks produktiver Begabung heute noch wesentlich günstiger denken, wenn er „Dornröschen“, „Die Heirat wider Willen“ und jetzt die „Königskinder“ nicht geschrieben hätte. So aber erbringt er selber die Bestätigung für jene Urteile, die schon bei „Hänsel und Gretel“ auf die geringe schöpferische Potenz, die aus dieser Partitur spricht, hingewiesen und eine Weiterentwickelung der neuen Gattung der „Märchenoper“ für aussichtslos gehalten haben.

Aussichtslos — wenigstens in der Humperdinckschen Stilisierungsmethode. Märchenstoffe an sich sind der Operniteratur nicht fremd. „Lohengrin“ ist ein Märchen, die „Zauberflöte“ ist ein Märchen. Aber in beiden Fällen ist die Märcheneinkleidung nur zufällige Maske, aus der eine reiche Persönlichkeit spricht. Bei Humperdinck soll umgekehrt der bewußt angewandte Reiz der Märchenstimmung die Ansprüche an die Eigenart des Erzählers vermindern. Ein solches Experiment konnte einmal gelingen, einem Volksmärchen gegenüber. In dem Augenblick aber, wo Humperdinck auf andere Gebiete hinübertrat, wo er sich vom naiven Kindermärchen ab- und der romantisch-symbolischen Märchendichtung zuwandte, mußte er entweder neue innere Quellen öffnen, oder — an der Schwierigkeit der Aufgabe scheitern. Ich kann mich leider nicht der Überzeugung erwehren, daß die „Königskinder“ keinen dauernden Gewinn für die Opernbühne bedeuten, vielmehr ein Versagen sowohl der Textdichterin wie des Komponisten den gestellten Aufgaben gegenüber.

Frau Ernst Rosmer-Bernstein hat das Stück bereits vor annähernd 15 Jahren als Schauspiel veröffentlicht. Bei den damaligen Aufführungen wurde allgemeines Bedauern darüber laut, daß Humperdincks stimmungsvolle, auf Melodramen und Zwischenspiele beschränkte Musik durch die wenig erfreuliche Dichtung ihrer Wirkung beraubt werde. Diese ablehnende Stellungnahme dem Text gegenüber kann heute, wo wir die Periode der literarischen Märchenkomödien auf hoffentlich längere Zeit überwunden haben, nur noch nachdrücklicher betont werden, als früher. Denn dieses Rosmersche Stück birgt keinerlei Eigenwerte, die es uns als literarisches Zeitdokument wert machen könnten. Es reckt eine Handlung, die in Gedichtform mittels weniger Strophen erschöpfend dargestellt werden könnte, zur großsprecherischen Märchentragödie aus. Und diese Tragödie ist als Dichtung leer und phrasenhaft, als Theaterstück ungeschickt und dilettantisch gemacht, dazu in jenem „Märchendeutsch“ geschrieben, das das alte „Operndeutsch“ gelegentlich noch an Sprachschönheit übertrifft.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich erwähne hier nur nebenbei ein paar Redewendungen, die ich auf gut Glück aus einer Fülle ähnlicher herausgreife: „Stütze dich mir zur Schulter fest“, „Fremdest mich mit den Augen an, hast keinen freundsamen Gruß einem schlichten Wandersmann“, „... wie leicht und keck kühnte mein Fuß hinweg über Schlucht und Gestein“. Es mag Leute geben, die so etwas sehr schön, vielleicht gar poetisch finden, die mir Mangel an Phantasie oder Kleinigkeitskrämerei vorwerfen, weil ich solche Einzelheiten rüge. Ich könnte darauf nur erwidern, daß schlechtes Deutsch stets schlechtes Deutsch bleibt, auch wenn es im Libretto einer Märchenoper vorkommt.

Schlimmer indessen, als diese äußerlichen, sind die organischen Mängel des Textes. In erster Linie rechne ich hierzu die unzureichende Begründung und Entwickelung des Handlungsganges. Die Einwohner der Stadt Hella verlangen einen König. Von einer Hexe wird ihnen als Herrscher derjenige empfohlen, der, gleichviel ob Mann oder Weib, am Tage des Hellafestes mit dem Glockenschlag der zwölften Stunde die Stadt betritt. Als nun unter allgemeiner Spannung die entscheidende Stunde gekommen ist und statt des erwarteten Königs die Gänsemagd erscheint, da jagt man sie samt ihrem Liebsten, dem als Bettler verkleideten Königssohn, zur Stadt hinaus. Unzureichend begründet nenne ich diesen Vorgang, weil — so wie die Begebenheiten vom Dichter dargestellt sind — die Verhöhnung der Königskinder mehr der Dummheit, als der Bosheit der Hellaleute zuzuschreiben ist, diese, beschränkten Bürgern wohl nachzusehende Kurzsichtigkeit aber unmöglich als poetisch glaubhafte Ursache des Untergangs der Königskinder gelten kann. Wären hier Niedertracht oder Verleumdung mit im Spiel, oder würde irgendwie angedeutet, daß die Königskinder selbst durch ihre vorzeitige Vermählung eine Schuld auf sich geladen haben, so wäre die tragische Wendung eher begreiflich. In der vorliegenden Form ist sie nichts als ein unmotivierter Theatercoup. Ihm folgt ein von peinigender Sentimentalität triefender Schlußakt, in dem die Königskinder dem Frost und dem Hunger zum Opfer fallen. Schon dieser, eher für eine Rührkomödie, als für eine Märchenoper passende Ausklang ist für Hörer, die den Wert der Poesie nicht nach ihrer Wirkung auf die Tränendrüsen abschätzen, schwer genießbare Kost. Zieht man nun noch die mannigfachen Unklarheiten und Willkürlichkeiten in der Gestaltung einzelner Episoden in Betracht, so erkennt man diese ganze Dichterei als Stimmungsmache nichtigster Art. Ich könnte z. B. fragen: Wieso holen sich die Bürger gerade bei der, wegen ihrer Übeltaten gefürchteten Hexe Auskunft über die Königswahl? Wer ist überhaupt diese Hexe, in welchem Zusammenhang steht sie mit den Hauptpersonen? Warum will sie die Gänsemagd nicht hergeben? Warum haßt sie diese? Wieso kann der Spielmann Gewalt über sie ausüben? Man käme bei einer Fortsetzung dieser Fragen ins Aschgraue, und das Resultat wäre immer nur das bereits feststehende: wir sind wieder einmal um einen herzlich schlechten Operntext reicher.

Daß Humperdincks Musik von vornherein durch die minderwertigen Qualitäten des Librettos niedergedrückt werden mußte, ist selbstverständlich. Es ist zu bewundern, mit welcher Feinheit er zuweilen das Unerträgliche — ich denke hier namentlich an die Sterbeszene — erträglich zu machen gewußt hat. Überhaupt wird man dem Künstler Humperdinck fast durchweg aufrichtige Hochachtung zollen müssen. Diese feingedrechselte Motivführung, diese maßvolle und doch stets charakteristische Instrumentationskunst verraten nicht nur einen gediegenen, auch einen geschmackvollen Könner. Nicht gefallen kann mir dagegen die häufige, solistische Verwendung der Kinderstimme. Hier operiert der Musiker nicht mit rein künstlerischen Wirkungen. Diesen Bluff mittels des „singenden Kindes“ sollte man der Operette überlassen. Daß die Musik sich innerhalb der Oper nirgends zu über-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ragenden Höhen emporhebt, liegt zum Teil in der Natur des Textes, zum Teil in der Schwierigkeit begründet, den ursprünglich gesprochenen Dialog durchweg musikalisch einzukleiden. Die Musik bekommt dadurch, namentlich in den langen Expositionsszenen des ersten und zweiten Aktes, etwas schwerfällig Klebriges — im Prinzip war hier zweifellos die ursprüngliche melodramatische Fassung besser. Humperdinck hat aus der ersten Partitur manches in die Oper hinübergerettet. Das motivische Material ist großenteils dasselbe. Ob auch die symphonischen Zwischenspiele notengetreu übernommen oder umgestaltet worden sind, vermag ich gegenwärtig nicht festzustellen. Auf jeden Fall aber möchte ich diese drei Vorspiele, deren erstes der „Königssohn", deren zweites das „Hellafest" und deren drittes „Verdorben — gestorben — Spielmanns letzter Gesang" überschrieben ist, als musikalisch wertvollste Bestandteile der Partitur besonders hervorheben. Vielleicht wird man sie in einigen Jahren als „Königskinder-Suite" im Konzertsaal zu hören bekommen. Denn daß die übrige Musik den Kampf gegen den Text und außerdem noch gegen die durch eben diesen Text bedingte eigene Gleichförmigkeit und geringe Schwungkraft erfolgreich bestehen sollte — das erscheint mir zum mindesten zweifelhaft. An dem Bilde Humperdincks, wie wir es seit „Hänsel und Gretel" kennen, ändert diese Partitur keinen Strich.

Uneingeschränktes Lob verdient die Aufführung. Orchester, Soli und Chöre, bis zu den Kinderchören herab, hielten sich unter Leo Blechs Leitung durchweg vorzüglich. Frl. Artôt-de Padilla war eine anmutige, nur in einzelnen dramatischen Momenten stimmlich nicht ganz ausreichende Gänsemagd. Herr Kirchhoff zeigte als Königssohn, daß er sich immer mehr zu einem sehr brauchbaren, zuverlässigen Mitglied des Ensembles entwickelt. Baptist Hoffmann als Spielmann hielt sich gleichfalls recht wacker, und Georg Droeschers Regie wurde den nicht einfachen Anforderungen des Stückes in anerkennenswerter Weise gerecht. Dieser vortrefflichen Darbietung entsprach die Aufnahme des Werkes. Sie war herzlich und freundlich und gab damit wohl in erster Linie den persönlichen Sympathieen Ausdruck, die man für den Komponisten hegt.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus französischen und englischen Musikzeitschriften (Schluß)

LE COURRIER MUSICAL (Paris), 1909, No. 9—16, 20—24. — No. 9: „De quelques évolutions récentes de la musique française“ (Über einige der letzten Stadien der Entwickelung der französischen Musik) von Pierre Lalo. Über die französische Musik seit dem Jahre 1870. — „Les Musiques d'Orphée“ (Musikwerke, die die Orpheussage behandeln) von Michel Brenet. Die „Schola Cantorum“ in Paris führte in einem Konzerte Fragmente aus mehreren Orpheus-Musikwerken auf; das veranlaßt den Verfasser, über die Bearbeitungen der Orpheussage seit dem Jahre 1474 zu berichten. — No. 10: „L'art, la critique et l'érudition“ (Über Kunst, Kritik und Gelehrsamkeit) von Paul de Stoecklin. — No. 11: „De l'interprétation en musique“ (Über die Auslegung in der Musik) von Camille Mauclair. — „Pour l'Art“ (Für die Kunst) von Etienne Destranges. Über die Schrift von Joachim Nin. — „Albeniz.“ Kurzer Nachruf auf den spanischen Musiker Albeniz. — No. 12: „A propos du Centenaire de Haydn“ (Zum 100. Todestage Haydns) von Michel Brenet. Kurzer Aufsatz über die Schätzung Haydns in Frankreich, besonders zur Zeit seines Lebens. — „Regard en arrière“ (Ein Rückblick [auf die letzte Musiksaison in Paris]) von Henry Gauthier-Villars. — No. 13: „La Sonate classique. Avant Beethoven. La sonate de Mozart, expression de sa personnalité“ (Die klassische Sonate vor Beethoven: Die Sonate Mozarts, ein Bild seiner Persönlichkeit) von J. Loisel. Fortsetzung einer von uns bereits angezeigten Aufsatzreihe. (Fortsetzung in No. 14) — No. 14: „La critique musicale“ (Über Musikkritik) von Paul de Stoecklin. Nachtrag zu dem Aufsatz „L'art, la critique et l'érudition“ in No. 10. — „Les concours du Conservatoire“ (Der Wettbewerb am Konservatorium). Ausführliche Berichte über die Ergebnisse der Prüfungen, erstattet von Paul de Stoecklin, Paul Locard, Edouard Schneider, J. Meraly. — No. 15/16: „Verdi et ses contemporains“ (Verdi und seine Zeitgenossen) von Albert Zollinger. Über die von Verdi in seinen Briefen ausgesprochenen Ansichten über große Musiker seiner Zeit. — „Henry Frédéric Amiel et la musique“ (H. F. Amiel und die Musik) von H. Kling. — No. 20: „Rimsky-Korssakow et les ‚Cinq‘“ (Rimsky-Korssakow und die „Fünf“ [modernen russischen Musiker Balakirew, Cui, Moussorgski, Borodin und Rimski-Korssakow]) von Gaston Carraud. — „Critique et dilettantisme“ (Kritik und Dilettantismus) von Jean d'Udine. — No. 21: „Le pangermanisme et la musique“ (Der Pangermanismus und die Musik) von Paul de Stoecklin. — No. 22: „Anton Bruckner“ von William Ritter. (Fortsetzung in No. 23/24.) — „Charles Bordes“ von Albert Diot. Kurzer Nachruf. — No. 23: „A propos de la VIIIe symphonie de Bruckner et du ‚pangermanisme‘“ (Über die 8. Symphonie Bruckners und den Pangermanismus) von Paul de Stoecklin. Auch dieser Aufsatz enthält, wie sehr viele Aufsätze Stoecklin's, heftige Ausfälle gegen die moderne deutsche Musik. — No. 24: „La religion de la musique“ (Die Religion der Musik) von Lionel de La Laurencie. Über ein Werk von Camille Mauclair.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LA VIE MUSICALE (Lausanne und Genf), 1909/10, No. 1—7. — No. 1: „L'impossibilité d'être artiste" (Die Unmöglichkeit ein Künstler zu sein) von Amédée Boutarel. Über Mißstände im heutigen Künstlerleben, besonders über die Erziehung der jungen Künstler. — „Encore quelques fragments du ‚Journal intime' de H. F. Amiel" (Noch einige Auszüge aus dem Tagebuch von H. F. Amiel). — No. 2: „Au 1er Festival Brahms, Munich, 10—14 septembre 1909" (Beim 1. Brahms-Fest in München) von Georges Humbert. — „La possibilité d'être artiste" (Die Möglichkeit ein Künstler zu sein) von A. de Bertha. Eine Antwort auf Boutarel's Aufsatz in No. 1. — No. 3: „G. A. Koëlla. Une œuvre d'artiste au XIXe siècle" (G. A. Koella. Das Wirken eines Künstlers im 19. Jahrhundert). Über das unter diesem Titel erschienene Werk, mit ausführlichen biographischen Mitteilungen über G. A. Koëlla, der in Lausanne als Geiger, Lehrer und Kritiker wirkte. — No. 4: „De l'interprétation" (Über den Vortrag) von Gustave Koeckert. — No. 5: „Musique expressive et représentative. Leçon d'ouverture du Cours d'Esthétique musicale à l'Université de Genève" (Über Ausdrucks-Musik und darstellende Musik. Eröffnungs-Vorlesung eines Kollegs über Musik-Ästhetik an der Genfer Universität) von Edouard Monod. (Schluß in No. 6.) — No. 7: „Un pèlerinage" (Eine Pilgerfahrt) von William Cart. Über einen Besuch des Beethoven-Hauses in Bonn. — „Quelques remarques au sujet de la lettre de Beethoven au prince Nicolas de Galitzine" (Einige Bemerkungen über den Brief an den Fürsten Nikolaus von Galitzin) von Alfred Ebert. Übersetzung des in Heft IX, 4 der „Musik" erschienenen Aufsatzes. — „Notes de voyage au pays de la Musique" (Mitteilungen von einer Reise im Lande der Musik) von E. Ansermet. (Fortsetzung in No. 11.) Über die Musikpflege in München und in Berlin. — No. 8: „Les idées musicales d'un bourgeois de 1830" (Die Ansichten über Musik eines Bürgers aus der Zeit um 1830) von Michel Brenet. Über das Tagebuch des Schriftstellers Cuvilliers-Fleury. — No. 9: „Autour de la IIIe symphonie de Gustave Mahler" (Über Gustav Mahlers Dritte Symphonie) von Georges Humbert. — No. 10: „Paul Dukas" von G. Jean-Aubry. — „Une autobiographie" von Paul Dukas. — No. 11: „Chopin et sa patrie" (Chopin und sein Vaterland) von May de Rüdder. — No. 12: „La graphologie dans les écritures musicales" (Die Deutung der Handschrift in den Musik-Manuskripten) von Charles Malherbe. Aus dem Bericht über den III. Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft. — „Le manque de culture" (Über den Mangel an Bildung [bei den Musikern]) von Gaston Knosp. Eine Erwiderung auf den in einer früheren Nummer erschienenen Aufsatz „Programmes et Public" (Die Programme und das Publikum) von Ed. Platzhoff-Lejeune. „Edouard Rod et la musique." Kurzer Aufsatz, mit einem Gedicht von Edouard Rod auf Mozart.

LE MÉNESTREL (Paris), 1909, No. 25—52. — No. 25: „Bacchus dans la mythologie et dans l'opéra de Massenet" (Bacchus in der Mythologie und in der Oper Massenet's) von Amédée Boutarel. (Fortsetzung des von uns schon angezeigten Artikels; die letzten Kapitel stehen in den Nummern 26—32) — No. 27: „Confirmation" (Bestätigung) von Raymond Bouyer. Hauptsächlich über Joachim Nin's Schrift „Pour l'art". — No. 28: „Le concours du conservatoire" (Der Wettbewerb am Konservatorium) von Arthur Pougin. (Schluß in No. 29.) Ausführlicher Bericht über die Ergebnisse der Prüfungen. — No. 30: „La distribution des prix au Conservatoire" (Die Verteilung der Preise am Konservatorium) von Arthur Pougin. Mit der Rede des Unterstaats-Sekretärs Dujardin-Beaumetz bei der Eröffnung der Feierlichkeit. — „Un Oublié. Le chansonnier Emile Debraux,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

roi de la Goguette (1796—1831)" (Ein Vergessener: Der Sänger Emile Debraux, König der Goguette, 1796—1831) von Albert Cim. (Fortsetzung in No. 31—41.) Als „Goguettes" bezeichnete man in Paris bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine besondere Art von Musik- und Vergnügungsvereinen, die jetzt nicht mehr existiert. Der Aufsatz enthält eine ausführliche Lebensbeschreibung Debraux'. — No. 31: „Statistique vocale et somptuaire ou le goût des retrospectives" von Raymond Bouyer. — No. 33: „Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I.: Essai sur la critique musicale, en guise de préface" (Musikkritiker aus der letzten und der vorletzten Zeit. I. Aufsatz über die Musikkritik, an Stelle eines Vorworts) von Raymond Bouyer. Diese Einleitung, die von der Schwierigkeit, dem Wert, der Geschichte und den verschiedenen Arten der Musikkritik handelt, wird durch alle folgenden Nummern des Jahrgangs fortgesetzt. — „Trouvères et troubadours" (Minnesänger in Nordfrankreich und in der Provence) von Arthur Pougin. Hauptsächlich über das unter demselben Titel erschienene Buch von Pierre Aubry. (Schluß in No. 34.) — No. 35: „La vérité sur Madame Stoltz. Quelques notes et souvenirs" (Die Wahrheit über [die Sängerin] Frau Stoltz. Einige Bemerkungen und Erinnerungen) von Arthur Pougin. (Fortsetzung in No. 36—41.) — No. 42: „A propos des Huguenots" (Über die Hugenotten) von Camille Saint-Saëns. Ein Brief an den Herausgeber des „Ménestrel", hauptsächlich das Lied „Piff Paff" und die Arie der Margarete betreffend. — „Berlioziana. IV: Berlioz directeur de concerts symphoniques" (Aufsätze über Berlioz. IV: Berlioz als Dirigent von Symphoniekonzerten) von Julien Tiersot. (Fortsetzung in No. 43, 44, 46, 48, 50, 52.) — No. 51: „Conservatoire. Ouverture du cours d'histoire de la musique de M. Maurice Emmanuel" (Eröffnung der Vorlesungen über Musikgeschichte von Maurice Emmanuel am Konservatorium) von Julien Tiersot.

THE MUSICAL TIMES (London), No. 796—799 (Juni—September 1909). — No. 796: „Henry Watson." Illustrierte Lebensbeschreibung des Musikers und Bücher- und Instrumentensammlers. — „The drum in english literature" (Die Trommel in der englischen Literatur) von H. B. — „South Coast Municipal Orchestras. I. Brighton" (Städtische Orchester an der Südküste. — I. Brighton). — No. 797: „The Haydn-Festival and International Music Congress at Vienna." — „Sheffield Parish Church" (Die Pfarrkirche in Sheffield) von Dotted Crotchet. Mit Porträts und anderen Abbildungen. — „Dr. Guido Adler." Kurze Beschreibung des Lebens und des Wirkens des Wiener Musikgelehrten. — „Beethoven the letter-writer" (Beethoven als Briefschreiber). — No. 798: „Southwell Minster" (Das Münster in Southwell) von Dotted Crotchet. Mit zwei Porträts und vielen Abbildungen. — „Johann Strauß: the Waltz King" (J. Str., der Walzerkönig). — No. 799: „Grantham, and its stately parish church" (Grantham und seine prachtvolle Pfarrkirche) von Dotted Crotchet. Mit zwei Porträts und vielen Abbildungen. — „Two important books on music" (Zwei wichtige Bücher über Musik). Über den illustrierten Katalog der Ausstellung der Musikergenossenschaft in Fishmongers Hall, Juni und Juli 1909 und das von Henry Cart de Lafontaine herausgegebene Werk „The King's musick: a transcript of records relating to music and musicians (1460—1700)" (Des Königs Musik. Eine Wiedergabe von Berichten über Musik und Musiker aus der Zeit von 1460—1700). — „Greek music and the folk-songs of Hellas" (Griechische Musik und die hellenischen Volksgesänge). Über Anschauungen und Bestrebungen Raymond und Penelope Duncan's, deren Porträts hier abgedruckt werden. — „A distinguished Canadian organist: Dr. Albert Ham" (Ein hervorragender kanadischer Organist: Dr. Albert Ham). Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

103. **W. Reinecke:** Die Kunst der idealen Tonbildung. Leitfaden für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger, Konservatorien und Seminare. Mit 16 Abbildungen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Verlag: Dörffling & Franke, Leipzig 1910. (M. 3.—.)

Der Verfasser, der, wie das Vorwort mitteilt, in sich die Eigenschaften des Arztes und des ehemaligen Opernsängers vereinigt, versucht in seiner Schrift die gesangliche Tonbildung, also eine Kunst auf „streng wissenschaftlicher Grundlage" zu lehren. Die Tonbildung ist ein Zweig der gesanglichen Technik und somit, wie alle Technik, eine durch planmäßige Übung zu erlangende Fertigkeit, die natürlich nicht aus Büchern gelernt werden kann. Das gibt der Verfasser auch zu; sein Buch soll den Lehrer nicht ersetzen, nur ergänzen. „Richtiger Ansatz ist nur durch richtig singenden Lehrer lernbar" (S. 85). Aber wenn er auch in diesem Satze als Anhänger der imitativen Stimmbildungsmethode erscheint, glaubt er doch durch Aufspürung der beim Singen erfolgenden Muskeltätigkeiten und durch mechanische Vorschriften für ihre Ausführung die Gesangskunst auf eine „streng wissenschaftliche" Grundlage stellen zu können. Die von Garcia auf Grund seiner laryngoskopischen Forschungen in den Vordergrund gestellten Stimmbandfunktionen, die zur Registereinteilung im älteren Sinne führten, sind für Dr. Reinecke nur von untergeordneter Bedeutung; er tut sie in ein paar kurzen Sätzen ab und bekennt sich zur Einregistertheorie. Nach ihm schwingen beim Kunstsänger die Stimmbänder unter allen Umständen „in ihrer ganzen Länge und Masse" (S. 42). Aber von wesentlicher Bedeutung für die ideale Tonbildung sind ihm die Resonanzverhältnisse. Er unterscheidet Brust- und Kopfresonanz und sucht deren bewußte Verwendung und ihre Vermählung zu dem „helldunkeln Idealton" dem Leser klarzumachen. Wenn er übrigens in einer Anmerkung (S. 94) sagt: „Kein vernünftiger Stimmbildner wird die Existenz zweier Resonanzen leugnen (Kopf- und Brustresonanz)," so gebe ich ihm zu bedenken, daß der bedeutendste Denker und Forscher unter den neueren Theoretikern, David Taylor, die Brustresonanz für eine Absurdität erklärt, „weil der mit schwammigen Geweben angefüllte Thorax zur Resonanz ebenso ungeeignet sei, wie ein mit nassen Schwämmen vollgestopfter Resonator". Die so oft ins Feld geführten, besonders bei tieferen Tönen fühlbaren Vibrationen des Brustkorbes besagen nach meiner Ansicht ebensowenig für die musikalische Bedeutung der Brustresonanz wie etwa das merkbare Mitschwingen des Klavierdeckels oder des Notenpultes für die Resonanz des Klaviertones. Mit der Brustresonanz würde allerdings das Lehrgebäude des Verfassers einer seiner Hauptstützen beraubt. Denn er tadelt es als eine Einseitigkeit der Müller-Brunowschen Lehre, daß sie von der unteren Resonanz gar keine Notiz nimmt. Ebenso wirft er Müller-Brunow, mit dem er sonst manche Berührungspunkte hat, die Vernachlässigung der Atmungstechnik vor und unterzieht diese selbst einer gründlichen Untersuchung. Er empfiehlt eine Kombination der Rippen- und Zwerchfellatmung, die er „Tiefdruckatmung" nennt. Die gute und klare Darstellung, die er in dem theoretischen Teil von den Atmungsvorgängen gibt, wird leider durch das häufig wiederkehrende Paradoxon beeinträchtigt, der Sänger müsse „durch Willensvorstellung die Richtung des Luftstromes umkehren" (S. 87) und das Gefühl haben, „als ziehe er den Atem gleichsam ein" (S. 27). Singen ist und bleibt auch bei vorsichtigster Atemstauung ein Ausatmungsprozeß; warum also soll sich der Schüler das Verkehrte vorstellen, um das Richtige zu lernen? Derartige suggestive Hilfsmittel mag wohl die landläufige Routine beim Unterricht anwenden; bei einem Manne der Wissenschaft erregen sie ebensosehr Befremden wie die gelegentliche Bemerkung (S. 65), daß „ein Trunk Wein oder Bier die Stimmbänder anfeuchte", während doch bekanntlich infolge der Schutzvorrichtung des Kehldeckels kein Teil des Verschluckten in das Kehlkopfinnere gelangt, es sei denn per nefas bei dem sogenannten „Verschlucken". Hier ist augenscheinlich der ehemalige Opernsänger mit dem Dr. med. durchgegangen. Wie natürlich, enthält der theoretische Teil des Werkes weniger subjektiv gefärbte, anfechtbare Einzelheiten als der praktische. Als besonders gelungen hebe ich die Darstellung der vierfachen beim Ausatmen möglichen Funktionen der Stimmritze (S. 29) hervor. In vielen Lehrbüchern finden wir nur die polaren Gegensätze des gehauchten und des festen, „Glottisschlag" genannten Einsatzes geschildert. Reinecke erklärt und betont mit Recht die ausschlaggebende Wichtigkeit des mittleren weichen Einsatzes für den Kunstgesang. Das ominöse „Stauprinzip" findet die gebührende Abfertigung. Den vielgebrauchten Ausdruck „Bogengang der Luft" erklärt er für unklar (S. 39). Aber wenn er treffend sagt: „Wie kann die Luft, dieses unsichtbare, leichte Agens, das man nur an seiner Wirkung erkennen kann, im Bogen gehen?", so wundert man sich, daß er selbst trotzdem dem Sänger detaillierte Vorschriften gibt, um dieses leichte Agens „wie den Wasserstrahl aus einer Spritze (Taylor)" an eine bestimmte Stelle des harten Gaumens zu leiten, anstatt seinem Ohr zu überlassen, es an seinen Wirkungen zu erkennen. Das richtige Gefühl des Verfassers, das manchmal im Widerstreit mit seinen Theorieen liegt, kommt u. a. in folgendem Satze zum Ausdruck: „Durch Gehör, Vorstellung des Tones, nehmen die Kehlkopfmuskeln die für diesen nötige Stimmbandspannung vor, durch den Gedanken an den Vokal nehmen die Lippen und Mundhöhlenmuskeln die dem Vokal entsprechende richtige Form an." Aber er zieht nicht die Folgerung, die Resonanz als schallverstärkenden Widerhall in den Kopfhöhlen gleichfalls ausschließlich der Kritik und der fortschreitenden Bildung des Ohres beim Sänger zu überlassen, sondern sucht sie durch von außen herangebrachte mechanische Kunstgriffe hervorzulocken. Da gibt es vorbereitende, stumme Übungen im Ansatzrohr, die zur „Gaumenbeherrschung" führen sollen, „absichtliches Singen durch die Nase" und ähnliches. Selbstverständlich wird mit Geringschätzung von der „Musik-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

macherei" gesprochen, die bekanntlich den einzigen Lehrgegenstand der gerühmten altitalienischen Gesangschule bildete, und der Unterricht wird für den schlechtesten erklärt, „in dem über den Ton selbst am wenigsten gesprochen wird". Wie sagt doch Goethe?: „Bilde Künstler, rede nicht!" Sollte das nicht auch für die Tonbildung gelten, sofern man sie als Künstler auffaßt?

Ernst Wolff

104. **Fritz Vögely**: Harmonielehre. Verlag: Karl Habel, Berlin 1910.

Vögelys Harmonielehre fußt, wie nunmehr alle Harmonielehren, die in den Wettbewerb eintreten, auf den grundlegenden Lehren Hugo Riemanns, daß alle harmonischen Bildungen, so vielfach sie auch vorkommen mögen, zurückzuführen sind auf diese drei: Subdominante, Dominante, Tonika. Vögely steuert auch noch eigene Gedanken bei. Davon aber müssen drei herausgegriffen werden, für die er selbst die Verantwortung zu tragen hat. Indem Vögely auf die Molldominante zu sprechen kommt, berührt er ein augenscheinlich noch nicht genug geklärtes Kapitel. Sich hierüber ausführlich zu verbreiten, verbietet der Raum. Ein Blick auf die Musikgeschichte belehrt uns jedoch, daß der Gang der Entwickelung das Tonalitätsgefühl allmählich verdichtet und die Molldominante zum mindesten in Dur so gut wie eliminiert hat. Es muß z. B. schon einen ganz besonderen dramatischen Zweck haben, wenn etwa Mozart die Molldominante einführt. Die Romantiker haben natürlich wieder mehr mit der Molldominante gearbeitet, von dunkeln Traumgründen und schmeichelnden Blumenpfaden gelockt. Sind deswegen die Hauptrichtlinien verwischt? Das Empfinden, von dem aus Vögely seine Behauptung aufstellt, ist nicht ohne Existenz. Doch ist diese Existenz im Gange der Entwickelung eine mehr beiläufige geworden. Die Einführung der Mollsubdominante in Dur bereitet viel weniger Schwierigkeiten. Doch empfiehlt sich auch hier für den Anfang zunächst an der Dursubdominante in Dur festzuhalten. Vögely statuiert durchaus richtig, daß die beiden Funktionsträger, Subdominante und Dominante, in ihrer Funktion verstärkt werden können. Von einer Idee aus, an der etwas Richtiges ist, daß nämlich in der funktionell verstärkten Subdominante f, a, c, d z. B. in C-dur d ein Dominantton ist, kommt er zu dem Lehrsatz, diese Subdominante müsse nach der Tonika aufgelöst werden. Aber selbst wer diese These für eine Ungeheuerlichkeit hält, wird sich nicht davor verschließen können, daß in dem Buche Anregungen gegeben sind, die sich unseres Wissens hier zum ersten Male finden und sich im Unterricht sehr gut bewähren dürften. Man hätte nur gewünscht, der Verfasser hätte sie noch eingehender ausgeführt. Es steckt viel tüchtige Arbeit in dem Werke. Es gibt zu denken und regt an, zum Widerspruch und zur Zustimmung. Es sei daher allen Harmoniebeflissenen empfohlen, sich mit ihm auseinanderzusetzen.

105. **Max Battke**: Musikalische Grammatik. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Großlichterfelde. (Mk. 1.—.)

Auch in diesem Buche bewährt sich Max Battke als ein Kenner der Bedürfnisse der musikalischen Jugend. Er liefert ein gutes Nachschlagebuch für den Elementarunterricht. Man wünschte aber z. B. für die Diktataufgaben natürlichere Melodieen, die als Übungsstoff vollkommen genügen.

Oscar Wappenschmitt

106. **Georg Kaiser**: Beiträge zu einer Charakteristik Carl Maria von Webers als Musikschriftsteller. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1910.

Diese außerordentlich fleißige, auf gründlicher Sach- und Literaturkenntnis beruhende Arbeit enthält eine ganze Fülle des Interessanten und Wissenswerten. Der die Einleitung bildende Abschnitt, bescheiden „Überblick über Webers schriftstellerische Tätigkeit" betitelt, ist in Wahrheit eine prächtig gelungene, umfassende Charakteristik Webers als Schriftstellers; Webers Schriftstellerei, die ja nicht als Steckenpferd eines vielseitigen Geistes, sondern als ein wichtiger Bestandteil des Wesens eines romantischen Musikers betrachtet werden muß, wird hier mit Zuhilfenahme eines umfassenden Quellenmaterials — namentlich Zeitschriften — knapp und ergebnisreich behandelt. Die weiteren Kapitel: „Weber und der Harmonische Verein", „Weber als Mitarbeiter an Gerbers Neuem Lexikon der Tonkünstler" und „Weber als Kritiker Beethovens (?)" — sind gleichfalls inhalts- und aufschlußreich. Webers stilistische und metrische Gewandtheit, die seine Mitarbeit an von ihm komponierten Operntexten verstehen läßt, und seine große Begabung als Satiriker und Parodist werden in der Arbeit gebührend gekennzeichnet; auf Meyerbeer fallen bedeutsame Streiflichter (S. 30 f.!); im letzten, dem immerhin etwas heiklen Thema Beethoven-Weber gewidmeten Abschnitt polemisiert der Verfasser sehr mit Glück gegen Schindler und die an dessen Mitteilungen geknüpften Schlüsse und Behauptungen. Die überaus tüchtige und solide Arbeit verdient zunächst volle Anerkennung deshalb, weil sie einen wichtigen Schritt vorwärts in der richtigen Bewertung von Webers Persönlichkeit bedeutet; es ist aber, davon abgesehen, noch zweierlei an ihr besonders zu loben. Zunächst das streng methodische Vorgehen des Verfassers seinem Stoff gegenüber und die an den Quellen geübte Kritik. Die völlig kritiklose Herübernahme alles Gedruckten in die eigene Arbeit hat der Musikgeschichte in früheren Perioden sehr geschadet; wie viel an Anekdoten und allerhand Entstellungen ist da in die Wissenschaft übergegangen; wie gläubig stand man etwa Nissens ganz persönlich gefärbter Mozartbiographie gegenüber! Wie unwahr die Berichte persönlicher Bekannter sein können, beweist die Tatsache, daß Grillparzer seine Erinnerungen an Beethoven nur deshalb veröffentlichte, um den gänzlich unrichtigen Erzählungen Rellstabs entgegenzutreten. Außer der Textkritik ist es ferner anzuerkennen, daß der Verfasser den Zeitschriften das ihnen als Quellen gebührende Recht hat zuteil werden lassen. Es sind nicht die Werke und die Briefe allein wichtig — in der periodischen Literatur haben wir das Spiegelbild des geistigen Lebens einer Zeit und ihrer Strömungen, und die Musik- und Theatergeschichte bedarf der Zuhilfenahme dieses wichtigen Kulturfaktors ebensosehr wie die Literaturgeschichte. Gerade die reichliche Benutzung der Zeitschriften — deren Zahl vielleicht durch die eine oder die andere, die Wiener „Theaterzeitung" z. B., hätte vermehrt werden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

können — verleiht der vorliegenden Arbeit jene Vollständigkeit und Sicherheit, die für derartige Forschungen unerläßlich ist.

Dr. Egon v. Komorzynski

107. **Fritz Volbach:** Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert. Nach den Grundlagen ihrer Entwickelung und in ihren Haupterscheinungen dargestellt. Verlag: Köselsche Buchhandlung, Kempten und München 1909. (Mk. 1.—.)

Der bekannte, hochmodern schreibende Komponist Fritz Volbach tritt in dem neu vorliegenden, im ganzen vortrefflich und mit gesundem und fachkundigem Urteil geschriebenen Büchlein diesmal als Ästhetiker und Historiker der Musik auf und beweist wieder einmal, daß die wirklich leistungsfähigen Tonsetzer auch auf der Höhe der Bildung stehen, was übrigens — entgegen einer weit verbreiteten, irrtümlichen Annahme — auch früher meist in mehr oder weniger großem Maße der Fall gewesen ist, wenn auch die soziale Stellung hervorragender Musiker früher oft zu wünschen übrig ließ. Volbach geht von Beethoven aus und sucht allen musikalischen Erscheinungen nach diesem gerecht zu werden, immer auf den Entwickelungsgang der verschiedenen Richtungen hinweisend. Diesen betont er wohl etwas zu stark und damit zu einseitig; er läßt das Persönliche der Genies und genialen Talente zu sehr zurücktreten. Das muß notwendig ein gewisses Nivellieren zur Folge haben. Die ganz Großen sind bei ihm nicht groß genug, die weniger Großen zu groß. Doch tritt dies nicht in so hohem Maße zutage, daß dadurch der Wert des Buches etwa geschmälert würde. Man muß, um dies zu vermeiden, nur jedes Kapitel als ein Ganzes für sich auffassen und sie nicht allzusehr vergleichen. Das zweite Kapitel behandelt die älteren Romantiker Schubert und Weber, das dritte die Neuromantiker Mendelssohn und Schumann. Mendelssohns Begabung wird mit Recht als ganz vorwiegend formalistisch hingestellt, dagegen zu wenig betont, daß Schumann durch Mendelssohn gleichfalls in diese Richtung hinabgezogen wurde. Etwas kühn ist es, im folgenden Kapitel den grübelnden Kontrapunktiker Brahms mit dem überströmenden Ausdrucksmusiker Bruckner zusammenzustellen, weil sich in ihrem Schaffen romantische Ideen mit klassischem Geist verbunden hätten. Das ist eine Redensart, die auf Wagner und Liszt mindestens ebensogut paßt. Wagner und Liszt (nebst Berlioz) sind die beiden folgenden, klar und wahr geschriebenen Kapitel gewidmet; insbesondere ist da Vorzügliches über sogenannte Programmusik zu lesen. Ungefähr das letzte Drittel des Buches wird vom siebenten und letzten Kapitel eingenommen, das von Jung-Deutschland handelt und da ziemlich allen Erscheinungen gerecht zu werden versucht. In der dramatischen Musik spricht Volbach da allerdings die Meinungen des Alltages ohne genügende Differenzierung aus. Vortrefflich aber schreibt er über das moderne Lied und seine hauptsächlichen Vertreter. Bei der Instrumentalmusik betont er Liszts Einfluß, gehört aber zu den Strauß-Verhimmlern. Einen Drang nach Gottversenkung, Metaphysischem und visionärer Mystik werden wohl nur wenige aus dessen letzten Werken heraushören. Der letzte Abschnitt handelt von moderner Chormusik. — Das Buch Volbachs kann mit gutem Gewissen empfohlen werden.

Kurt Mey

108. **Albert Fries:** Aus meiner stilistischen Studienmappe. Verlag: Borussia, G. m. b. H. Berlin 1910.

Im zweiten Abschnitte der Veröffentlichung, betitelt „Richard Wagners Stil in Vers und Prosa", gibt der Verfasser Ergänzungen zu seinen früheren Vorträgen und seinem Artikel in der „Nationalzeitung" (27. Februar) über das gleiche Thema. Seine mit philologischer Gründlichkeit angestellten, mit einer Fülle von Beispielen belegten Erhebungen über Wagners Wortschatz, worin u. a. das „müssen" eine so bedeutsame Rolle spielt, über die ihm eigenen Wort- und Satzkonstruktionen, namentlich Inversionen, und andere charakteristischen Prägungen seiner Sprache gewinnen besonderen Wert durch das ausnehmende Feingefühl, mit dem sie in einen innerlichen, sehr einleuchtenden Zusammenhang mit der Musik, dem Gesamtkunstwerk und dem Wesen des Meisters gebracht werden. Wer sprachliche Intima mit so zartempfindendem Ohr abwägen kann, der weiß freilich, daß Wagner auch ein ganzer Poet war! Mit der jüngst in der „Musik" (X. 1) enthaltenen Beurteilung von Wagners Prosa stimmt das von Fries gebrauchte Gleichnis vom „unsichern Gang des Seemanns auf dem Lande" sehr überein.

Hans Pfeilschmidt

MUSIKALIEN

109. **G. B. Pergolese:** Stabat Mater. Lateinischer Text von J. de Benedetti. Deutsche Übersetzung von Emmy Schreck. Herausgegeben von Gustav Schreck. Partitur. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wenn der Herausgeber schon den Namen H. M. Schletterers, der dem Werke Pergolese's, um den er sich auch sonst bemüht hat, ein Vorwort beigegeben hat, auf dem Titelblatte verschwieg, so konnte er doch immerhin einiges an Schletterers Worten ändern; erst 1726 läßt sich Pergolese als Schüler Greco's u. a. nachweisen, nicht schon gleich nach seiner Aufnahme in das Konservatorium dei Poveri di Giesu Cristo. Der Ausdruck „einer der vielbegabtesten" ist schreckliches Kaufmannsdeutsch unterster Gattung. Die Ausgabe selbst, für die photographische Reproduktionen des Originales benutzt wurden, ist vortrefflich, klar, übersichtlich und nicht mit Vortragszeichen überladen. Die deutsche Übersetzung des Textes ist glatt und geschickt. Das Werk behauptet seinen alten, vornehmen Rang und wird sich in der schmucken neuen Fassung weiter bewähren.

Wilibald Nagel

110. **Fr. Grützmacher:** Tägliche Übungen für Violoncell. op. 67. Neue, durchgesehene und ergänzte Ausgabe von Hugo Becker. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Die Grützmacherschen „Täglichen Übungen" sind schon so gut in aller Welt eingeführt, daß es zu ihrer Empfehlung keiner weiteren Worte bedarf. Hugo Becker hat in pietätvoller Weise mancherlei Bezeichnungen nachgeholt und einige

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Übungen im gleichen Stil so geschickt hinzugesetzt, daß man nicht merkt, wo Grützmacher aufhört und Hugo Becker anfängt. Besonders die Daumenaufsatz- und Doppelgriffübungen haben wertvolle Ergänzungen erfahren.

Hugo Schlemüller

111. **Friedrich Klose:** „Die Wallfahrt nach Kevlaar." Für Deklamation, drei Chöre, Orgel und Orchester. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Kl. Auszug Mk. 5.—.)

Klose hat das Gedicht Heines zu einem dramatisch unerhört bewegten Gemälde ausgebaut. Das starr-monotone Kyrie eleison, vom Vorsänger und Chor in weiter Ferne psalmodiert, gibt den Hintergrund für die gesprochene Deklamation der Eingangsverse. Bei den Worten „Da geht die Prozession" hören wir — ein genialer Einfall — jenes von der Volksmenge geradezu mechanisch gemurmelte: Heilige Maria, bitt' für uns, Trösterin der Betrübten usw., vom Chor mehr gesprochen als gesungen in jener Art, die wir von den Prozessionszügen in katholischen Ländern her kennen, um bei der Stelle „Gelobt seist du, Marie" wieder die Bahnen harmonischer Musik zu betreten. In größerer Nähe beginnt die frühere Psalmodie: die Orgel setzt ein, Kirchenglocken läuten. Der Zug hat den Dom erreicht. Dem bekannten Marienlied: „Sei gegrüßt viel tausend Male" folgt der gregorianische Choral: sub tuum praesidium confugimus (von Knaben und Männerstimmen auf der Orgelempore) mit außerordentlichen dynamischen Abstufungen. Solo-Rezitation, später mit Orgelbegleitung, darauf ein zweites Marienlied „Maria zu lieben", vom abziehenden Chor nochmals wiederholt. Ein größeres Orchesterzwischenspiel leitet zu dem Teil des Gedichts hin, das das Erscheinen der Gottesmutter und die Erlösung des Kranken behandelt. Sphärische Musik. Aus weiter Ferne ganz leiser Chorgesang: „Maria zu lieben", womit diese großartige, in ihrer Anschaulichkeit hinreißende Komposition endet.

112. **Robert Kahn:** „Sturmlied" (Anna Ritter) für vierstimmigen gemischten Chor, Orchester und Orgel. op. 53. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 4.—.)

Das nach Musik geradezu schreiende Gedicht fand in Kahn einen trefflichen musikalischen Illustrator, der den poetischen Phasen mit großem Geschick folgt. Die Komposition, mit entsprechenden Mitteln und dem gehörigen Schwunge vorgetragen, kann einen Erfolg gar nicht in Frage stellen.

113. **Schul- und Hausorchester.** Band I: Grieg „Peer Gynt"; Band II: Moszkowski „Spanische Tänze", in kombinierbarer Besetzung (Duo, Trio, Quartett, für Violinen) Violen, Celli, Flöte, Klavier, Harmonium, herausgegeben von Paul Körke. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Band I Mk. 3.—, Band II Mk. 4.50.)

Die Überfülle öffentlichen Musizierens sowie die überhandnehmende sportliche Betätigung unserer Zeit haben den Geschmack an häuslichem Ergötzen derart herabgesetzt, daß nicht genug Anstrengungen gemacht werden können, den ehemals so lebendigen Sinn für Hausmusik, einen so wichtigen Faktor privater Musikpflege, wieder zu erwecken. Nun sollen die beiden in Rede stehenden Werke durchaus nicht als Musterbeispiele künstlerischen Geschmacks angesprochen werden, wohl aber als gute Unterhaltungsmusik, die innerhalb ihres Gebietes einen Rang einnimmt. Das vorliegende Arrangement, das die vielfältigsten Besetzungen zuläßt, verdient wegen der Sorgfalt, mit der die Stücke in bezug auf Spielbarkeit und Klang gesetzt sind, Anerkennung, weshalb ich sie gern empfehlen möchte.

114. **Richard Wetz:** „Gesang des Lebens" (O. E. Hartleben), für Männerchor und Orchester. op. 29. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Partitur Mk. 6.—.)

Hartlebens kraftvolle Worte sind hier in wirkungsvoll-ebenbürtiger Weise vertont. Chorsatz und Orchester zeigen den mit sicherer Hand zeichnenden Autor, dessen Diktion immer bedeutsam und auf dem Boden modernen Empfindens stehend sich zeigt.

Gustav Kanth

115. **Nikolaus Medtner:** Sechs Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. op. 18. (Mk. 2.50.) — Drei Gedichte von Nietzsche für eine Singstimme und Klavier. op. 19. (Mk. 1.50.) Russischer Musikverlag, Berlin und Moskau.

Es sind schätzenswerte Arbeiten, die weniger durch die Originalität der Auffassung als durch Sinn für natürliche und doch moderne Melodik, sowie für selbständige, teilweise (wie z. B. in „Die Bekehrte" von Goethe) sehr eigenartige Begleitung. Die Singstimme, die überall ziemlich selbständig ist, bildet gern mit dem Baß des Klaviers einen Kontrapunkt. Dadurch bekommen die Lieder Fülle und Geschlossenheit. Die Gefahr des Anklingens, die beim Komponieren oft verwendeter Texte nicht gering ist, ist durch gesundes Fühlen, wenn auch nicht immer (wie hört man in „Mignon": „es schwindelt mir" einen bekannten Ton mitklingen!) getilgt.

116. **Franciscus Nagler:** Geistliche Gesänge für eine, zwei und drei Singstimmen mit Orgelbegleitung. op. 58. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Diese soliden Kompositionen kommen dem Bedürfnis nach einfachen und doch vom Ernste des Textes getragenen Gesängen entgegen. Die Melodieen sind ungesucht, jedem Ohr zugänglich, und die Orgelstimme ist durchweg leicht gehalten. In den Duetten wäre hie und da eine feinere Stimmführung am Platze (siehe: Einsatz „sondern hat Lust" im Tenor des ersten Psalms), und der Trauungsgesang dürfte etwas weniger banal sein. Das weitaus gelungenste Lied ist das Duett „Bleibe bei uns, Herr!"

117. **Roland Bocquet:** Drei Lieder. op. 18. Verlag: Friedr. Hofmeister, Leipzig.

No. 1. „Gesang des Lebens" für Tenor (Hartleben) kommt über pathetische Deklamation nicht hinaus; „Matt gießt der Mond" (Henckell) ist fein empfunden und „Lady Rosa" (Hesse) wird schon durch den schönen Anfang: „Du mit der Stirne voller Licht" den Hörer einnehmen.

118. **Richard Metzdorff:** „Hela". Drei Gesänge nach Dichtungen von Reinhold Witte für eine Singstimme mit Klavier. op. 53 (Mk. 1.50), op. 54 (Mk. 1.50), op. 55

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Mk. 2.—). Verlag: Gries & Schornagel, Hannover.

Die Arbeiten eines tüchtigen, aber ganz im Banne Wagners stehenden Musikers. Das eigenste der Lieder ist op. 53 „Schaumgeboren, traumverloren"; in op. 54 „Hela! Du sonnenverträumtes" spukt der Tristan (Einleitung des letzten Aktes); in „Die Woge rinnt" treibt der Holländer sein Wesen, sowohl in der chromatischen Charakterisierung des Wellengetriebes wie im Quintenthema. Arno Nadel

119. **Leander Schlegel:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 12. (Mk. 1.50.) — Drei Lieder. op. 21. (Mk. 2.—.) — Vier Lieder. op. 22. (Mk. 2.50.) Süddeutscher Musikverlag, Straßburg.

Die Absicht, um jeden Preis originell scheinen zu wollen, hat diese Extuberationen des Liedes zu gesuchten und manierierten Ergüssen einer nach Selbständigkeit ringenden Musikerseele gemacht. Ich glaube kaum, daß sich, ganz abgesehen von der teilweise hohen Lage, Sänger oder Sängerinnen für diese Art von Gesang erwärmen werden.

120. **Botho Sigwart:** Vier Lieder für hohe Stimme mit Klavierbegleitung. op. 7. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (No. 1, 3, 4 je Mk. 1.50; No. 2 Mk. 2.—.)

Bei aller Anerkennung des technischen Könnens und des löblichen Strebens, treffend zu charakterisieren, leiden diese Lieder an einer nicht wegzuleugnenden Monotonie und Erfindungsarmut, hauptsächlich, was die Behandlung der Singstimme anlangt. Hier fehlt vor allem das Empfinden für eine sinngemäße Deklamation. Lieder sind doch in allererster Linie für die Sänger da. Die häßlichen Oktaven in No. 2 auf S. 9 vom 8. zum 9. Takt hätten sich leicht durch ein „b" im Baß vermeiden lassen.

121. **George A. Walter:** Fünf Gesänge für hohe Stimme. op. 3. — Fünf Gesänge. (Ohne Opuszahl.) Verlag: Albert Stahl, Berlin. (je Mk. 2.50.)

Diese Gesänge sind ziemlich gleichwertig. Sie erschöpfen den Stimmungsgehalt der Dichtungen fast restlos. Es ist durchaus vornehme und edle Musik, tief in der Empfindung und im Ausdruck, gleich dankbar für Gebende und Empfangende. Carl Rorich

122. **Leopold Reiter:** Lieder und Gesänge. op. 2. Heft I und II (je Mk. 2.50). Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Jedes der beiden Hefte enthält sieben Gesänge, eine stattliche Anzahl, die für die Arbeitsfreudigkeit des Komponisten Zeugnis ablegt. Aber es darf nicht verschwiegen werden, daß der Wert dieses op. 2 vielleicht weniger in ihm selbst beruht, als in den Hoffnungen, die sie für die Zukunft erwecken. Was Reiter vor allem fehlt, ist eine klare Melodik, ohne die er auf die Dauer nicht auskommen wird, denn die Zeiten, da man zerstückelte Melismen gelten ließ, sind erfreulicherweise vorüber. Man hat bei diesen Liedern meist den Eindruck des Gesuchten, nicht des in künstlerischer Glücksstunde Gefundenen. Aber doch blitzt aus ihnen mancherlei Schönes hervor, z. B. im „Kampf", wo ein dramatischer Zug und Sicherheit des Ausdrucks unverkennbar sind. Aus dem ersten Heft wären außerdem noch „Seufzer" und „Um die Holzbank duftete der Flieder" herauszuheben; bei diesem ist besonders die stimmungsreiche Begleitung erwähnenswert. Im zweiten Heft ist „Unbegehrt" nicht übel, doch sind die langen Sextenfolgen der rechten Hand in der Begleitung nicht von der Wirkung, die sich der Komponist wohl von ihnen versprochen hat, sondern ermüden. „Liebesnacht" ist in der Stimmung gut getroffen, und „Die Spröde" ist graziös und pikant durch die Rokoko-Anklänge. Alles in allem darf man von Reiter hoffen, daß er zu gleichwertigeren Arbeiten fortschreiten wird, denn an seinem Talent ist nicht zu zweifeln.

123. **Hugo Leichtentritt:** Lieder und Gesänge. op. 2 und op. 3. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Nicht weniger als 24 Lieder bietet der Komponist unter den Opuszahlen 2 und 3 dar, eine Fruchtbarkeit, die selbst angesichts der unheimlichen Produktion auf diesem Gebiete noch auffällig ist. Um so erfreulicher, wenn sich so viel Gutes darunter findet, wie im vorliegenden Falle. Vor allem aus dem op. 3 kann man den Komponisten nicht nur schätzen lernen, sondern sogar liebgewinnen. Denn er hat sich in die altdeutschen Texte dermaßen versenkt und eingelebt, daß ihm ihre musikalische Ausgestaltung durchaus natürlich und ungezwungen gelingt. Wenn auch die 13 Stücke des op. 3 natürlich nicht alle gleichwertig sind, so ist doch kein einziges als verfehlt zu bezeichnen, und einige sind sogar Kabinettstücke, z. B. gleich das erste, „Altdeutsches Minnelied", in dem sich eine ansprechende Weise mit großer Anmut und Würde vereinigt. Ein reizendes Stücklein ist ferner „An die wider Willen Beküßte"; hier gibt die guitarrenähnliche Begleitung der hübschen Melodie einen besonderen Reiz. „Es jagt ein Jäger", „Knabe und Veilchen" und „Aurora" halte ich weiterhin für trefflich gelungen und als ganz besonders schön möchte ich die Komposition des Walther von der Vogelweideschen Gedichts „Unter der Linden" bezeichnen, da mir hier die Eigenart der Dichtung und die Stimmung in überraschendster Weise getroffen zu sein scheint. Das „Willst du dein Herz mir schenken" dürfte man nicht neukomponieren, nachdem es in der bekannten unvergleichlichen Vertonung, die von Bach oder Giovannini herrühren mag, den idealen musikalischen Ausdruck gefunden hat. In den elf Liedern des op. 2 gibt sich Leichtentritt als moderner Komponist und legt als solcher mehr Wert auf Deklamation und harmonisch-aparte Wendungen, als auf Erfindung. Darum bleibt nach meinem Geschmack der Gesamteindruck dieser Gesänge weit hinter denen des op. 3 zurück, obwohl natürlich der tüchtige, feine Musiker allenthalben zu erkennen ist. „Am Waldesausgang" ist sehr hübsch angelegt, wird aber dann zu langatmig und hätte nicht durchkomponiert, sondern als Strophenlied behandelt werden müssen. „Ein Lied Chastelards" erscheint mir als sehr gut gelungen in seiner sehnsuchtsvollen Traurigkeit. Auch „Nun rede Du", das eine große Kraft des Ausdrucks offenbart und schön gesteigert ist, sowie das schlicht-eindringliche „Lebe wohl" und die dramatisch bewegte „Nachtreise" sind nach meinem Empfinden die wertvollsten Stücke der Sammlung. F. A. Geißler

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

AGRAM: Mit der zielbewußten Führung und der Entwickelung unserer Oper darf man zufrieden sein. Die Erweiterung des Repertoires nimmt Rücksicht auf das erprobte Gute, ohne sich in kostspielige, für die hiesigen Verhältnisse nicht passende Experimente einzulassen. Im üblichen Opernrepertoire erfuhren d'Albert's „Tiefland" und Puccini's „Butterfly" sorgsame Vorbereitung. Alles Interesse konzentriert sich gegenwärtig auf die Erstaufführung von Bersa's, eines jungen dalmatinischen Mascagnischülers, Erstlingsoper „Im Eisenhammer". Ernst Schulz

AUGSBURG: Die Oper bewahrte sich dank der glücklichen Besetzung der Hauptrollen auch in dieser Saison die alte Anziehungskraft. Zu den früher hier schon verdienstvoll tätig gewesenen Kräften, der jugendlich dramatischen Leopoldine Zuska, Claire Schultheß-Hausen, der Altistin Ehemann-Kirsch, dem Heldentenor Kurt Taucher, dem Bassisten Bodmer u. a., gesellen sich als neue die ausgezeichnete hochdramatische Sängerin Fanny Pracher und der Heldenbariton Gustav Dramsch, der dem Holländer, dem Wotan ihre Größe wahrte und den Hans Sachs mit würdig sinnvollen Zügen ausstattete. In unverwüstlicher Arbeitsfreudigkeit wirken die Kapellmeister Georg Bruno und Julian Schmiedel. Gastspiele von Fritz Feinhals (Holländer) und Heinrich Knote (Siegfried-Götterdämmerung u. a.) belebten weiterhin die Szene. Das Repertoire bietet die anerkannten Werke; Wagner dominiert selbstverständlich. Meyerbeers Geist tauchte mit der „Afrikanerin" neueinstudiert aus der Versenkung und verschwand nach vier Wiederholungen. Nach mehrjähriger Abwesenheit blies endlich auch der „Trompeter von Säckingen" wieder. Lehars „Zigeunerliebe" war die bisherige Operettennovität. Otto Hollenberg

BARMEN: Die mit den „Hugenotten" eröffnete Spielzeit verzeichnet bisher als Ereignisse: die Einreihung von Puccini's „Tosca" in das Repertoire, sowie eine sehr ansprechende Neueinstudierung von „Figaros Hochzeit". Sonst bewegte sich die rührige Tätigkeit im gewohnten Geleise. Hervorzuheben sind als wohlgelungene Vorstellungen: „Tristan", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Faust", „Afrikanerin". Die Spieloper brachte neu „Die verkaufte Braut" unter Leitung Heckels, die Operette, deren stärkster Magnet Bertha Deutz bildet, hatte Glück mit „Nanon" und „Die geschiedene Frau". Stützen der Oper sind der Heldentenor Adolf Löltgen, der nach Dresden verpflichtet ist und in Fritz Büttner-Osnabrück Ersatz finden wird, Margarete Kahler, eine treffliche Marta („Tiefland"), Valentine, Selika und Isolde, Ludwig Fränkel als Scarpia, Nelusko und Almaviva besonders hervortretend, während Robert Heger als umsichtiger Dirigent wirkt. Eine sehr große Anzahl von Gastspielen fanden statt; zu nennen sind Bahling als Sachs, Frau Böhm van Endert als Margarete, Fritz Büttner als Tannhäuser.

Dr. Gustav Ollendorff

BRAUNSCHWEIG: Die im Hoftheater kurz vor Jahresschluß eingetretenen Unstimmigkeiten, die Entlassung des General-Intendanten Frhrn. Julius v. Wangenheim, des Operndirektors H. Frederigk, des Hofkapellmeisters H. Riedel und der Koloratursängerin Carlotta Roeder, über die ich an anderer Stelle berichtete, beeinflußten den Spielplan ungünstig. An Neuheiten hatten wir eine tüchtige Wiedergabe von „Ingwelde" von Max Schillings, die dank trefflicher Leistungen von Frl. Englerth, der Herren Hagen, Spies, Jellouschegg und Gros einen starken Erfolg errang, wegen Erkrankung eines Mitwirkenden aber nicht wiederholt werden konnte und deshalb einstweilen verschwand. Der „Freischütz" wurde völlig verjüngt und folgendermaßen besetzt: Frau Elb, Frl. May, die Herren Favre, Jellouschegg, Gros und Spies. Zu Weihnachten erschien „Der Wunschpeter" von P. Diedicke mit stimmungsvoller Musik von unserm Hofmusikdirektor M. Clarus. Den fröhlichen Jahresschluß bildete „Der Zigeunerbaron", in dem sich Frl. May (Saffi) und Herr Mesmer (Zsupan) auszeichneten. Augenblicklich gastieren Koloratursängerinnen auf Engagement; bis jetzt erschien Frau Kallensee-Karlsruhe und Frl. Liebert-Bremen, denen sich nächste Woche Frau von Beringe-Berlin anschließt.

Ernst Stier

BREMEN: Während der Weihnachtszeit beherrschte das übliche Weihnachtsstück den Spielplan unseres Theaters. Den Freunden der leichten Muse kam man mit dem „Zigeunerbaron" entgegen. Das neue Jahr leitete „Lohengrin" mit zwei Gästen ein: Dr. Konrad v. Zawilowsky vom Düsseldorfer Stadttheater sang den Telramund und Marie Hasl von der Hamburger Oper die Ortrud. — Interessant war eine „Meistersinger"-Aufführung, die Arthur Nikisch dirigierte. Der Name des Dirigenten tat seine Wirkung, das Haus war ausverkauft. Alois Hadwiger vertrat zum ersten Male hier die Partie Stolzings, Max Roller den David, Frau Mosel-Tomschik die Magdalene. Letztere beiden waren Gäste und errangen die vollste Anerkennung des Publikums.

Prof. Dr. Vopel

BRÜNN: Seit Beginn dieser Saison steht unsere Bühne unter der Leitung Julius Herzkas. Die hohen Erwartungen, die man hier an sein Engagement knüpfte, erscheinen bisher nur im bescheidenen Maße erfüllt. Herzka ist zwar ein erfahrener Theatermann, ein vorzüglicher Regisseur, trotzdem — Brünn ist sein erster Direktionsposten — ein junger Direktor, der sich durch Unduldsamkeit, übermäßige Strenge und Anforderungen rasch die Sympathieen des Personals verscherzt hat. Auch mit den Neuengagements hat Herzka nicht viel Glück gehabt. Hingegen gelang es ihm, zwei Kapellmeister, Dr. Szendrei und Hugo Tomicich, zu gewinnen, die sich in der kurzen Zeit ihres Wirkens große Verdienste um unsere Oper erworben haben. An Novitäten hatten wir: von Prochazka „Das Glück", ferner „Die Abreise", „Susannens Geheimnis" und „Quo vadis?"

S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Monnaie-Theater. Nach 11jähriger Ruhe wurde „L'attaque du Moulin" von Bruneau wieder zu neuem Leben erweckt. Das Textbuch, nach der gleichnamigen Novelle von Zola, interessiert entschieden, um so mehr, als, entgegen der früheren Fassung, die Hand-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lung jetzt in das Jahr 1870 gelegt ist — wie es Zola auch gewollt, also mit französischen und preußischen Uniformen. So wird auch jetzt nicht mehr der Vater Merlier füsiliert, sondern der preußische Hauptmann erschossen. Die Musik von Bruneau datiert vom Jahre 1893 und man kann zu ihrem Lob sagen, daß man ihr das Alter nicht besonders anmerkt. Natürlich in unserer schnellebenden Zeit ist Bruneau nicht mehr der „Neuerer" von früher, da haben ihn andere übertrumpft. Immerhin ist auch heute noch seine Musik von edlem dramatischen Feuer belebt, sie paßt sich den Szenen vortrefflich an und entbehrt dabei des melodischen Reizes nicht. Die Aufführung war sehr sorgfältig vorbereitet und hatte lebhaften Erfolg. — Zu erwähnen ist noch eine Wiederholung der „Katharina" von Tinel, in der die vortreffliche Mezzo-Sopranistin Croiza, die der Bühne seit vorigem Winter ferngeblieben, wieder auftrat und großen Erfolg erzielte. Felix Welcker

CHEMNITZ: Auch die zweite Saison im neuerbauten Stadttheater sah unsere Bühne auf ganz bedeutender Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit. Oper ist Trumpf bei der Leitung wie beim Publikum. Dank einer ausgezeichneten orchestralen Grundlage — die städtische Kapelle wurde auf 70 Mann verstärkt — und einer reichen Ausstattung, die der rührige Oberregisseur Diener mit feinem Geschmack verwendet, erscheinen auch die bekannten Opern verjüngt und neu. Wagner stand im Vordergrund, und unser Ensemble gestattet eine recht gute Besetzung der Hauptrollen. Strätz (Tenor) als Loge und Siegfried, Lohengrin und Stolzing imponiert durch strahlende Tongebung, die keine Ermüdung kennt, und natürliche, edle Plastik des Spiels. In Herwarth haben wir einen charaktervollen Hunding und Hagen, in Walter-Schäffer einen fast idealen Alberich und Beckmesser, in Miler einen guten Mime, in Bürstinghaus einen vorzüglichen Hans Sachs und stattlichen Wotan, dem Frau Steigerwald als Brünnhilde entspricht. Eine herrliche Waltraute und Erda bietet Frl. Schreiber, gesanglich die beste Kraft. Vilma Schildorfer ist eine rassige Carmen. Oskar Malata leitet großzügig und temperamentvoll. Als neu brachte er in feinster Aufmachung „Madame Butterfly" (Frau Diener-Walz ausgezeichnet in der Titelrolle) und „Versiegelt", neu einstudiert „Hänsel und Gretel", „Undine", „Hoffmanns Erzählungen", diese höchst beifallswert.
R. Oehmichen

DANZIG: Unsere Oper ist durch Krankheit der Primadonna beeinträchtigt. An Gästen hatten wir Franceschina Prevosti, die genial sich selbst übertraf, und Eva v. d. Osten, als „Carmen" auch hervorragend. Hier wirken mit Auszeichnung in erster Linie Martin Volker (Tenor), Nicolai Reinfeld (Bariton), Fritz Kerzmann (Bariton), Carl Gritzbach (Baß), Max Camphausen (lyrischer Tenor), Berta Ebner, Frieda Schmidt, beide jugendlich-dramatisch, in zweiter Linie Rudolf Neumann und Siedy Neumann-Seebach, Lydia Hammerstein (Soubrette). Wir hatten gute Aufführungen von: „Meistersinger", „Lohengrin", „Tannhäuser", „Undine", „Tiefland", „Cavalleria", „Bajazzo". Die Operette blüht. Carl Fuchs

DESSAU: „Der fliegende Holländer" eröffnete die dieswinterliche Spielzeit. Dann fand eine geschlossene Aufführung des „Nibelungen"-Zyklus unter Franz Mikoreys Leitung mit hervorragenden Gästen statt. Sie alle boten Vorzügliches, so Carl Perron als Wotan, Desider Zador als Alberich, Léon Rains als Hagen, Luise Reuß-Belce als Fricka und Annie Gura-Hummel als Sieglinde. Zum ersten Male erschien in prächtigster äußerer Ausstattung Mozarts „Bastien und Bastienne", ebenso Puccini's „Madame Butterfly" mit Minnie Nast in der Titelpartie. Ernst Hamann

DRESDEN: Daß die Königliche Hofoper vor der Uraufführung des „Rosenkavalier" noch eine andere Neuheit herausbringen konnte, beweist ihre außerordentliche Leistungsfähigkeit. Und man durfte sich das Neujahrsgeschenk, das in der Volksoper „Der Musikant" von Julius Bittner bestand, sehr wohl gefallen lassen. Die Handlung des Textbuches, das von des Komponisten eigener Hand herrührt, ist seinerzeit bereits nach der Wiener Uraufführung hier gekennzeichnet worden. Sie ist weder neuartig noch aufregend, aber man wird doch durch sie gefesselt. Jedenfalls hat bereits mit dem Textbuch der nicht zur Zunft gehörige Bittner (er ist im Hauptberuf österreichischer Richter) den zünftigen Leuten einen sehr erwünschten Hinweis darauf gegeben, daß wir bemüht sein sollten, aus unserem eigenen reichen deutschen Volkstum die Stoffe für unsere musikalischen Dramen zu entnehmen, anstatt uns mit hysterischen Prinzessinnen aus Judäa oder Mykenä herumzuplagen. Die Musik Bittners erfreut vor allem durch ihre Frische und Melodik. Sie ist als ein mannhaftes Bekenntnis zur Melodie höchst wertvoll in unseren Tagen, da die Opernkomponisten vor lauter moderner Vornehmheit jede geschlossene Tonfolge scheuen. Zwar herrscht in den Singstimmen noch meist die Deklamation vor, aber sie ist doch schon weit fließender und melodischer als man's sonst gewöhnt ist, und in einigen Sätzen der geschlossenen Form haben die Singstimmen die Möglichkeit, in einer Flut von Wohllaut dahinzuströmen. Aber der Hauptwert der Musik ruht im Orchester. Schon das kurze, aparte Vorspiel muß für den Komponisten einnehmen, der im instrumentalen Teile seiner Partitur sich als trefflicher Musiker zeigt und durch den Reichtum seiner Einfälle ebenso erfreut wie durch die Fähigkeit, Situationen und Empfindungen aller Art, vom drolligsten Karikaturenspaß bis zur tiefsten, innigsten Empfindung musikalisch sicher zu erfassen und zu gestalten. Ist die Oper zumeist homophon geschrieben, so zeigen einige famos gearbeitete Ensembles, daß der Tonsetzer auch den polyphonen Stil beherrscht. Die Aufführung unter Hermann Kutzschbach, der sein ganzes Temperament und Rhythmusgefühl dafür einsetzte, mit den Damen v. Fladung (München) und Stünzner, sowie Fritz Soot und Friedrich Plaschke in den Hauptpartieen erweckte Dichtung und Musik zu vollem Leben. Der Erfolg war sehr stark. In einer der Wiederholungen sang Magdalene Seebe, die bei der Erstaufführung erkrankt war, die Violetta mit bestem Gelingen.
F. A. Geißler

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DUISBURG: Duisburg ist die einzige deutsche Großstadt, die sich noch mit wöchentlich einer Oper in ihrer auch der Bühne dienenden Tonhalle begnügen muß. Das nach Dülfers Plan zu bauende Stadttheater soll den hieraus namentlich bei Wagner (wir sahen bisher „Holländer", „Walküre", „Lohengrin", der ganze „Ring" steht bevor) sich ergebenden Mißständen endlich abhelfen. Das Ensemble der Düsseldorf-Duisburger Oper ist aber gut und Alfred Fröhlich ein vorzüglicher Dirigent. Außer den Opernlandläufigkeiten gingen „Zaza" (überraschend gut), Alfred Kaisers schönes musikalisches Schauspiel „Stella maris" und Korngolds reizender „Schneemann" erfolgreich in Szene. Am wärmsten hat Jarnos „Musikantenmädel" das kühle Publikum gemacht; ein Wunder, denn man ist hier nicht sehr operettenfreudig, wie die wochenlang leeren Häuser der vorzüglichen Essener Gastoperette bewiesen.
Karl Martin

HALLE a. S.: Verdi's „Othello" erweckte von neuem die Sehnsucht, auch einmal seinen humorvollen Bruder „Falstaff" zu Gesicht zu bekommen. Hochinteressant war außerdem noch ein Doppel-Gastspiel in der „Götterdämmerung": Marta Leffler-Burckard als Brünnhilde und Paul Bender als Hagen.
Martin Frey

HAMBURG: Das interessanteste Ereignis im diesjährigen Verlaufe der Opernsaison war die Veröffentlichung eines Schreibens des bisherigen Leiters unserer Oper, Geheimrats Max Bachur, an den Vorstand der Theater-Aktiengesellschaft, in dem Herr Bachur mitteilt, daß er sich bewogen sieht, die Direktion des Stadttheaters mit Ablauf der Saison 1911/12 niederzulegen. Wer in seine Stelle rückt, ob man, um bessere künstlerische Verhältnisse zu schaffen, das Stadttheater, das hier nicht der Stadt, sondern einer Aktiengesellschaft gehört, in eigene Regie mit einem Intendanten nehmen will, oder ob man es wieder verpachten wird; was aus den Mitgliedern, die größtenteils Lieblinge der Theaterfreunde sind und sich, wenn sie einmal ein anderes Theater uns weggeschnappt hat, nicht so leicht wieder ersetzen lassen, werden soll, alles das sind noch ziemlich offene Fragen. Bekannt ist nur, daß der Senat, der von der hiesigen Presse mit Recht ziemlich energisch in der Richtung bearbeitet worden ist, daß er das Theater in eigene Regie nehmen möge, oder daß er dem Institut zum mindesten eine bessere Subvention zukommen lassen möge, abgewinkt hat. Grund: schlechte Finanzlage in Hamburg, kein Geld für kulturellen Luxus. Diese Ablehnung ist recht bedauerlich, denn aller Wahrscheinlichkeit nach wird, wenn Geheimrat Bachur gegangen ist, die Sache noch wesentlich schiefer gehen als bisher. Denn Bachur verstand es immerhin doch, Geld zu verdienen, ohne die Kunst allzusehr darben zu lassen. Ob sein Nachfolger das große Risiko des gewaltigen Apparates in ähnlicher Großzügigkeit auf sich nehmen wird, insbesondere auch, ob es die späteren Verhältnisse ihm gestatten werden, ähnlich zu arbeiten wie Geheimrat Bachur, bleibt aber abzuwarten. — An Neueinstudierungen brachte die Oper kurz hintereinander „Salome", „Die Königin von Saba" und Verdi's „Maskenball" heraus; alle drei Werke in sorgfältigster Einstudierung unter Gustav Brecher. Die Titelrollen in der „Salome" und der „Saba" sang Edyth Walker. Das genügt, um den Aufführungen die Physiognomie und die Gewähr hohen künstlerischen Niveaus zu geben. In Verdi's „Maskenball" gastierte die Stettiner Sängerin Hertha Pfeilschneider, die trotz bemerkenswerter stimmlicher Mittel doch noch so sehr in den schlimmsten Provinzialismen der künstlerischen Auffassung steckt, daß sie als dauernde Akquisition für uns kaum in Frage kommt. Ganz ausgezeichnet entwickelt sich auf dem vulkanisch erhitzten Boden unserer Oper Frau Winternitz-Dorda, die im „Maskenball" einen erneuten Beweis ihrer Schlagfertigkeit gab, indem sie für eine erkrankte Kollegin die Partie des Pagen Oskar mit glänzendem Gelingen übernahm. Auch der Gatte dieser Sängerin, Kapellmeister Winternitz, hat in Hamburg Chancen gehabt. Er ist vorläufig als Aushilfe für den erkrankten Kapellmeister Klemperer in den Verband unseres Ensembles eingetreten und hat sich so günstig eingeführt, daß aus dem Provisorium höchst wahrscheinlich ein Definitivum werden wird.
Heinrich Chevalley

HANNOVER: In der Königlichen Oper gab es als Novität Millöckers „Bettelstudent". Andere Opernhäuser bereiten Strauß' „Rosenkavalier" vor, die hannoversche Königliche Oper, seit einigen Jahren unter dem Szepter des Geh. Intendanturrats Ludwig Barnay stehend, bringt als neueste Novität die genannte Operette. Das ganze übrige Repertoire steht seit Wochen unter dem Zeichen einer ermüdenden Eintönigkeit, in der schon die Wiederaufnahme von Humperdincks „Hänsel und Gretel" wie ein erwärmender Sonnenstrahl wirkte. Die Registrierung dieser „Taten", die eines Stadttheaters in Buxtehude oder Filehne würdig wären, ist ja nun eigentlich überflüssig, sie kann aber nicht unterdrückt werden im Interesse unserer Oper, deren augenscheinlicher Niedergang nicht laut genug in der Presse beklagt werden kann.
L. Wuthmann

KARLSRUHE: Als erste größere Novität brachte die Hofoper Felix Gotthelfs Mysterium „Mahadeva", dessen Schlußszene bereits beim Stuttgarter Tonkünstlerfest 1909 das Verlangen, das ganze Werk zu hören, rege gemacht hat. Das frei aus der Wagnerschen Gedanken- und Empfindungswelt heraus gestaltete Werk, dessen tief ernste Handlung sich unter Einbeziehung buddhistischer Götterlehre und Philosophie um die Goethesche Ballade „Der Gott und die Bajadere" gruppiert und der die Erlösung durch die Liebe als Leitmotiv zugrunde liegt, zeigte — von einigen Längen des zögernd sich entwickelnden zweiten Aktes abgesehen — starke Bühnenwirksamkeit. Die handelnden Personen sind zu Trägern bestimmter Ideen geschickt benutzt, die Gestalten selbst fesseln zum größten Teil durch glückliche Charakterisierung und Zeichnung; Form, Anlage und dichterische Sprache verraten reifes Können. Letzteres spricht auch aus der Musik, die für ein Erstlingswerk von solchen Dimensionen bei aller Wagnernachfolge eine bemerkenswerte Selbständigkeit erkennen läßt. Die musikalische Behandlung des ersten Aktes, der Schluß des Ganzen, die eigene Fassung der Chorsätze, der große melodische Atem, der die Gesänge des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pilgers durchweht, zeugen von der Erfindungskraft des Komponisten. Charakteristische Themen verleihen der ganzen Musik Einheitlichkeit und festes Rückgrat. Die hiesige Wiedergabe befriedigte alle Ansprüche des Dichterkomponisten. Leopold Reichwein brachte dem musikalischen Teil liebevolles Verständnis entgegen, und seine Kunst der klaren, nachdrücklichen Ausprägung des Inhalts erhielt wertvolle Unterstützung durch die Solisten. Von diesen standen des Münchner Tenoristen Wolf in edlen Linien gezeichneter, mit blühender Stimme und großem Ausdruck gesungener Mahadeva und Gisella Tercs' feingliedrige, gesanglich durch dramatischen Einschlag und Sicherheit der Durchführung überraschende Maja im Vordergrund. Die Novität fand freundliche Aufnahme. Franz Zureich

KÖLN: Im Spielplan des Opernhauses erschien am Neujahrstage nach längerer Zwischenzeit in genügend flotter Gesamtwiedergabe Messager's komische Oper „Die kleinen Michus". Das musikalisch nicht durchweg originelle, aber sehr anmutige und dem Ohre schmeichelnde Werkchen unterhielt das Publikum aufs beste, und zumal dem durch Claire Dux und Angèle Vidron vortrefflich vertretenen Mädchenpaar wurde viel Beifall gespendet. Verdi's „Othello" ging neueinstudiert in Szene, von Otto Lohse am Dirigentenpult aufs eindrucksvollste interpretiert. Zu der sonstigen früheren Solistengruppe trat jetzt in Modest Menzinsky ein gesanglich bravouröser, darstellerisch temperamentvoll-fesselnder Othello. Paul Hiller

LEMBERG: Eine große Aufgabe hat sich die Opernleitung gestellt: Wagners „Ring" („Götterdämmerung" als Erstaufführung) in polnischer Sprache. Antonio Ribera übernahm die musikalische Leitung, Adam Okoński die Regie; Alexander v. Bandrowski, der Textübersetzer und Wagnerdarsteller, hilft mit Rat und Tat. „Rheingold", „Walküre" und „Siegfried" wurden bis jetzt aufgeführt; die Wiedergabe ist in Anbetracht der lokalen Verhältnisse nur zu loben. Besonders die Frauengestalten fanden ausgezeichnete Darstellerinnen in Matilde Lewicka (Sieglinde, Brünnhilde), H. Oleska (Fricka, Brünnhilde), J. Lachowska (Fricka), Fr. Tarnawska (Erda), Fr. Bohuß-Heller (Freia), während von den Herren nur A. Okoński (Wotan), A. v. Bandrowski (Loge, Siegmund, Siegfried) und Tarnowski (Fasolt) zu loben wären. Das Orchester hielt sich unter A. Ribera sehr tapfer. — Neben den einzelnen Teilen des „Ring" werden natürlich auch die gewöhnlichen Repertoireopern aufgeführt. Einige sehr gute Leistungen verdienen hervorgehoben zu werden: J. Lachowska (Carmen und Suzuki), M. Lewicka (Butterfly und Halká), Fr. Makusch (Hoffmanns Erzählungen), T. Lowczyński (Don José und Hoffmann) und H. B. Wolfsthal als Dirigent. Alfred Plohn

MAINZ: Außer verschiedenen Wiederholungen brachten die letzten vier Wochen Neuaufführungen von „Walküre", „Freischütz", „Tannhäuser" und „Margarethe", die drei zuerst genannten dirigiert von Albert Gorter, die letzte von Arno Grau. Über alles Erwarten gut ist die Aufführung der „Walküre" geglückt. Auch die Wiedergabe des „Tannhäuser" könnte als gelungen bezeichnet werden, wenn die Chöre besser gewesen wären. Die Solopartieen waren in diesen beiden Werken durchweg gut besetzt. Hans Nachod und Auguste Lautenbacher leisteten besonders als Siegmund und als Sieglinde Lobenswertes. Richard Buchholz

POSEN: Das neue Stadttheater, auf früherem Wallgelände nach Plänen des Professors Max Littmann von der Firma Heilmann & Littmann erbaut, ähnelt in seiner Einrichtung als Rangtheater mit stark ansteigendem Parkett dem Weimarer Hoftheater. Es hat 4 Seiten-, 19 Mittellogen, 2 Ränge mit anschließendem Amphitheater und im ganzen 1002 Sitzplätze. Das nicht von Logen umschlossene Orchester ist vertieft und mit Schalldeckel versehen, der sich sehr bewährt. Nebenräume, Foyer und Gänge sind geräumig und wie der Zuschauerraum in einfachen gediegenen Formen ausgestattet; die 20 m breite, 15 m tiefe und 21 m hohe Bühne ist mit allen modernen Maschinen versehen. Dem Theater ist eine imposante Terrassenanlage vorgelagert.[1]) Baukosten 1830000 Mk., wozu der Staat 880000 Mk. beisteuerte. Pächter des Theaters ist Direktor Franz Gottscheid, der auch die Opernregie führt. Am 30. September 1910 mit einer Festvorstellung der „Zauberflöte" eröffnet, brachte die Saison bisher „Freischütz", „Tannhäuser", „Fliegender Holländer", „Martha", Troubadour", „Mignon", „Cavalleria", „Bajazzo", „Czar und Zimmermann", eine im Ensemble vorzügliche „Figaro"-Aufführung und „Carmen". Erster Kapellmeister ist Dr. Fritz Stiedry, in Schuchs Schule gereift; von den Solisten stechen hervor die dramatische Sängerin Elisabeth Wagner, der Heldentenor Franz Pacal und der Bassist Emil Fischer. Die Operette war bisher im Hintertreffen. A. Huch

ROSTOCK: Die Besetzung der Hauptrollen in der laufenden Spielzeit ist recht günstig, so daß große Werke mit eigenen Kräften gut gegeben werden können. Den Glanzpunkt bildete eine stilistisch vorzügliche „Tristan"-Aufführung, in der Frau Korth als Isolde, Herr Schindling als Tristan, Herr Klausner als Orchesterleiter Hervorragendes leisteten. Daneben ist eine gute „Tannhäuser"-Aufführung (Pariser Bearbeitung) mit Schindling (Tannhäuser), Frl. Stieber (Elisabeth), Frau Korth (Venus) zu rühmen. Endlich eine „Walküre", in der der neue Bariton Herr Bergmann als Wotan sich vorteilhaft einführte. Eine „Walküre" brachte uns Frau Schabbel-Zoder von der Dresdener Hofoper als ausgezeichneten Gast. Als Gäste kamen Frau Metzger-Froitzheim (Carmen), Sigrid Arnoldson (Traviata), Carl Braun (Sarastro), Elisabeth Hartmann (Fricka und Brangäne). Von Neuheiten erschienen „Susannens Geheimnis", „Robins Ende", „Brüderlein fein", „Tosca" — alle recht gut dargestellt. Natürlich mußte auch der Operette („Geschiedene Frau", „Musikantenmädel") der übliche Tribut gezollt werden. Im großen und ganzen ist die heurige Spielzeit aber viel besser als die vorjährige, dank

[1]) Außen- und Innenansichten des Gebäudes veröffentlichten wir in Heft 3 des laufenden Jahrgangs. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der glücklichen Zusammensetzung des Personals und dem ernsten Streben des Direktors Schaper. Das Publikum weiß allerdings die ihm gebotenen, für ein mittleres Theater weit über den Durchschnitt hervorragenden künstlerischen Gaben nicht genügend zu würdigen. Bedauerlich insofern, als die guten Absichten eines Theaterleiters immer besonders gefördert werden sollten. Sonst bekommt das Publikum ein Theater, das es für seine Teilnahmlosigkeit und Kritiklosigkeit verdient. Und das wäre jammerschade!

Prof. Dr. W. Golther

ST. PETERSBURG: Schaljapin hat im vergangenen Monat (Dezember) ein Gastspiel in der Hofoper absolviert und wie immer ganz Petersburg in Entzücken und Begeisterung versetzt. Trotz der enorm erhöhten Preise und des aufgehobenen Abonnements war der Andrang zu allen Vorstellungen so kolossal, daß nur Bevorzugte Billets erhalten konnten. Die Primadonna des Marientheaters Marie Kusnezowa hat mit „Thais" viel Glück gehabt; die Oper wurde von André Messager aus Paris geleitet. Bernhard Wendel

STUTTGART: Zwischen die Weihnachtsgaben des Hoftheaters für die dankbare und begeisterte Jugend schob sich nur eine Neueinstudierung des „Barbier von Sevilla", die, von Erich Band und Emil Gerhäuser künstlerisch sorgsam vorbereitet und geleitet und durch musikalisch und darstellerisch lebensvolle und charakteristische Leistungen von Ida Hanger (Rosine), Hermann Weil (Figaro), Ludwig Wiedemann (Bartolo), Emil Holm (Basilio) und Georg Meader (Almaviva) gehoben, anregenden Eindruck machte und freudig begrüßt wurde. Die böse Absagenot machte sich nach dem Fest wieder empfindlich breit. Die mit Spannung erwartete Neuaufführung von Mozarts „Entführung" mit Rezitativen von Max Schillings und szenischer Ausstattung von Pankok mußte vertauscht werden mit dem — „Fidelen Bauer".

Oscar Schröter

KONZERT

AGRAM: Das Komitee zur Pflege der Kammermusik trat heuer in den 15. Jahrgang seines Wirkens. Die Reihe der Soireen eröffnete Lamond, dem das erstmalige Erscheinen des Bachmann-Trio aus Dresden folgte. Die Vereinigung hatte neben klassischen Werken eine interessante Aufgabe zu lösen: die erstmalige Aufführung von Kammermusikwerken der jungen Gräfin Dora Pejacsvich. In einem Klavierquartett d-moll op. 25 zeigt die Komponistin ein ursprüngliches Talent, das, ohne viel zu grübeln, die ansprechenden Themen in formvollendeter Weise durchführt und verarbeitet. Die oft überraschende, eigenartige Harmonik, die interessanten Klangfarben und das Ringen nach Selbständigkeit verraten Geist und lassen von der kompositorischen Entwickelung der jungen Tonsetzerin noch viel Gutes erhoffen. Mit vier mit großem Beifall aufgenommenen Liedern derselben Autorin führte sich Claudi Bondy als ganz vortreffliche Liedersängerin ein. Ernst Schulz

AMSTERDAM: Das Concertgebouw-Orchester brachte in der jetzigen Saison als Novitäten zuerst ein verdienstvolles Werk von Paul Juon „Vaegtervise" (unter Dopper), dann eine glänzende Wiederholung von Strauß' „Don Quixote" (unter Mengelberg mit Gerard Hekking als Cellisten); der junge, höchst talentierte Rumäne Enesco dirigierte selbst seine zwei rumänischen Rhapsodieen und erntete damit großen Beifall. Weniger Erfolg hatte der italienische Komponist Alfredo Casella, der ein ganzes Programm von eigenen Kompositionen (eine Symphonie, eine Suite und eine Rhapsodie „Italia") dirigierte. Casella versteht es, brillant zu instrumentieren, doch zieht er seine Kompositionen derart in die Länge, daß das Publikum ermüdet und die Aufmerksamkeit verliert. Der Holländer Hubert Cuypers machte mit seinem Melodram „Terwe" großen Eindruck. Als Solisten traten beim Concertgebouw-Orchester auf die Sängerinnen Margarete Preuse-Matzenauer und Marie Leroy (mit Liedern von Emanuel Moór), die Geiger Thibaud, Bram Eldering und Konzertmeister Christiaan Timner, der begabte französische Pianist Maurice Dumesnel und der tüchtige Solocellist des Concertgebouw-Orchesters Gerard Hekking. — Einen sehr starken Erfolg errang der phänomenale russische Dirigent Wassili Safonoff. — Die „Afdeeling Amsterdam" von „Toonkunst" brachte unter Mengelberg im Concertgebouw Bachs „Weihnachtsoratorium" mit den Solisten Frau Noordewier, Frau de Haan, Georg Walter und Hendrik van Oort.

Chr. Freyer

AUGSBURG: Das Vokalquartett Hedy Iracema-Brügelmann, Adrienne von Kraus, Dr. Roemer und Dr. Felix von Kraus eröffnete anfangs Oktober die Saison. Der Vortrag alter Gesänge hielt entfernt keinen Vergleich aus mit den vollkommenen Darbietungen der Barthschen Madrigalvereinigung. Bei Brahmsschen Gesängen befand sich das Quartett in einem ihm zusagenderen Element. Felix Mottl begleitete inspirierend. — Als Quartette der streichenden Fakultät konnten das Rebnersche und die Böhmen wieder begrüßt werden. Das hiesige Trio Emma Martin, W. Wolf und K. Müller machte sich durch Wiedergabe der Trios op. 65 von Dvořák, op. 102 von Raff und der Klavier-Violinsonate op. 18 von Strauß verdient. — In einem Musikschul-Kammermusikabend spielten Berta Griesmer, Adolf Deppe und Emil Preißig klassische Werke. Von den beiden Soli dieses trefflichen Geigers, Méditation op. 42 No. 1 von Tschaikowsky und der Rapsodia piemontese op. 26 von Sinigaglia, erzielte das letztgenannte famose Stück einen Wiederholungserfolg. — Im Anschluß an vier Vorträge über Hugo Wolf durch Frhr. von der Pfordten gab das Ehepaar Dr. Paul und Charlotte Kuhn (München) einen anregenden Wolf-Liederabend, ausgezeichnet begleitet von Pauline Frieß. — Gelegentlich eines Liszt-Abends glänzte Heinrich Schwartz (München) mit der Ungarischen Phantasie. — Die Liedertafel wiederholte „Fausts Verdammung" von Berlioz. — Wilhelm Weber nahm sich mit seinem Oratorienverein unter Mitwirkung Ernst von Possarts des Schumann-Byronschen „Manfred" und als Neuheit Karl Bleyles op. 8, „Lernt lachen", aus „Also sprach Zarathustra", für Soli, gemischten Chor und großes Orchester an. Bleyles Musik ist keine Übermenschenschöpfung, aber eben die Natürlichkeit ihrer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ganzen Faktur, bei der die charakteristische Stimmung doch zu ihrem guten Recht kommt, berührt sympathisch. Das Vokale und Instrumentale alles klingt vortrefflich, so daß man alle Ursache hatte, sich des Talentbeweises zu freuen. — An Orchesterkonzerten werden wir hier sehr knapp gehalten, um so willkommener war deshalb ein von W. Weber mit dem Städtischen Orchester veranstaltetes Volkssymphoniekonzert und ein von Ossip Gabrilowitsch mit einem Münchener Orchester gebotener „Russischer Symphonieabend", der dem hiesigen Publikum die Bekanntschaft mit Tschaikowsky's 5. Symphonie, dem von Fritz Hirt virtuos gespielten Violinkonzerte desselben Meisters, und Werken von Borodin und Glinka vermittelte. Gabrilowitsch erwies sich als zielbewußter, warm fühlender Dirigent. Vorher hatte der Künstler in einem Klavierabend schon sein enormes Können als Pianist zu bewundern Gelegenheit gegeben. — Einhellige Begeisterung entfachte auch die tonlich und durchgeistigt wundervoll singende Charles Cahier von der Wiener Hofoper. Neben der gefeierten Sängerin heimste die talentvolle Geigerin Melanie Michaelis (München) berechtigten Erfolg ein. — Otto Hollenberg gab einen Klavierabend, dessen Programm außer Kompositionen von Beethoven, Brahms, Liszt Klavierstücke von Felix Dreyschock und die Ballade op. 24 von Grieg enthielt.

Otto Hollenberg

BARMEN: Der Allgemeine Konzertverein hat nach dem Tode des verdienstvollen Carl Hopfe einen neuen Leiter in Hermann Inderau, ebenfalls einem geborenen Barmer, erhalten, der sich als Dirigent sowohl von Chor- als Orchesterwerken und sogar als Klaviervirtuose mit Liszts Es-dur Konzert sehr gut einführte. In der „Schöpfung" erregte Hermine Bosetti Bewunderung; Anna Kämpfert und Maria Philippi wurden gelegentlich des „Elias" gefeiert. — Richard Stronck führte im ersten Konzert der Konzertgesellschaft den „Achilleus" bei sehr tüchtigen Chorleistungen auf; die Altistin Emmy Leisner zeigte eine prächtige Stimme. Ein gemischter Abend brachte als beifällig gehörte Neuheit den „Zauberlehrling" von Dukas und ein technisch sehr beachtenswertes, wenn auch etwas zu sehr ins Kolossale gehendes symphonisches Drama „Hero und Leander" von Robert Heger. In Schumanns Faustszenen waren neben Breitenfeld Frau Hafgren-Waag und ein junger Bassist, Muermann, bemerkenswert. — Frau Schlieper-Saatweber spielte mit Marteau an drei Abenden sämtliche Sonaten von Beethoven; das Streichquartett gedachte Schumanns und erfreute mit bisher hier nicht gespielten Werken von Reger und Dvořák.

Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Zum Besten des Bayreuther Stipendienfonds hatte der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen ein Konzert veranstaltet, in dem Frau Fleischer-Edel (leider recht indisponiert) einige der Wagnerschen Gesänge auf Wesendonksche Texte und die Ballade der Senta aus dem „Fliegenden Holländer" sang. Der Kittelsche Chor, der den Abend mit dem 23. Psalm von Schubert eröffnet hatte, führte dabei den Chor der Spinnmädchen aus. Arthur van Eweyk erfreute durch mehrere Gruppen von Brahmsschen, Beethovenschen und Schubert-Liedern und die Herren Flesch und Schnabel spielten die Beethovensche Violinsonate in C — ein zwar buntes, aber doch mit Geschmack zusammengestelltes Programm für einen guten Zweck. — Gleichfalls in der Hochschule für Musik hat Hermann Zilcher die von Raff für großes Orchester bearbeitete Ciaconna von Bach, seine dreisätzige Symphonie in A und Pfitzners Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" dirigiert, ohne daß er als Dirigent oder als Komponist einen bedeutenderen Eindruck hinterließ. Auch die verschiedenen Liederbegleitungen, die er vom Klavier auf das Orchester übertragen hatte (Brahms' Ständchen und Wiegenliedchen) klingen im Original weitaus besser. Das Blüthner-Orchester hatte keinen guten Tag, die Bläser klangen recht hart. Bertha Manz, die mehrere Liedergruppen sang, hat ihre an sich wohllautende Stimme doch nicht genug geschult. Intonation unsicher, Textaussprache durchaus unverständlich. — Prof. Drag. Kaiser dirigierte an der Spitze der Philharmoniker Schuberts Unvollendete, eine symphonische Dichtung „Flagellantenzug" für großes Orchester von K. Bleyle und Dvořáks Symphonie in e. Neu war mir das Bleylesche Werk, das mit voller Herrschaft über die ergiebigen Klangmittel des modernen Orchesters gesetzt ist. Bis zu dem Moment, wo die religiöse Hymne zu voller, düsterer Pracht angewachsen und wieder verhallt ist, folgte ich gern, aber was darnach kam, wußte ich nicht unterzubringen, verstand nicht das Verhältnis zu dem vorangegangenen — es schien mir sogar eine wesentliche Abschwächung der Wirkung zu sein. Der Dirigent zeigte sich als gewandter Führer des Orchesters; nur im Zeitmaß der Schubertschen Symphonie befremdete bei beiden Sätzen die Vorliebe für allzu große Breite. — Das Programm des 6. Nikisch-Konzertes hatte diesmal eine besondere Physiognomie, indem zwei seltene Soloinstrumente zu Worte kamen: der Kontrabaß und die Viola d'amore. Das erste war durch Sergei Kussewitzky, das zweite durch Henri Casadesus vertreten; die Herren spielten gemeinsam eine Symphonie Concertante von Lorenziti, einem Tonsetzer aus Württemberg, der während und nach der großen Revolution in Paris gelebt hat; sein Werk ist herzlich unbedeutend, gab aber dem französischen und dem russischen Künstler willkommene Gelegenheit, ihre Instrumente zur Geltung zu bringen. Bei dieser französisch-russischen Allianz zeigte sich der Franzose als der erheblich wichtigere Teil. Henri Casadesus, der schon öfters in Berlin gespielt hat, bewährte sich wieder als ein trefflicher Meister der Viola, die er namentlich als Solist in Hektor Berlioz' „Harold in Italien" mit feinstem Verständnis des ganzen Zusammenhanges mit der Orchesterpartie geistig lebendig und technisch vollendet sicher behandelte. Nikisch brachte das Werk mit den Philharmonikern zu glänzender fortreißender Wirkung. Der Abend begann mit Mozarts „Figaro"-Ouvertüre, die ebenfalls meisterhaft vorgeführt wurde — nicht so verhetzt im Zeitmaß, wie man sie meist hört, und doch von sprudelnder Bewegung. Kussewitzky hat sich ein von Mozart für Fagott geschriebenes Konzert für Kontrabaß umgearbeitet, ein fröhlich heiteres Stück, in dem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nur der langsame Mittelsatz eine ernstere Stimmung anschlägt; das Finale im Menuett-Rondo bewegt sich in etwas steifer Grandezza, nicht ohne einen humoristischen Einschlag. Als Solo-Instrument will der Kontrabaß, selbst wenn er so geschickt wie von Kussewitzky gespielt wird, doch nicht recht behagen; vom Cello würde die Solopartie ungleich glücklicher wirken. Als Novität wurde eine englische Rhapsodie für Orchester, „Brigg Fair", von Frederik Delius aufgeführt. Nach einem vielversprechenden Anfang von reizvoller Klangwirkung hebt ein Volksliedchen an, das vielfach variiert wird; aber die Harmonisierung ist gleich von vornherein so seltsam unnatürlich für eine Volksweise, daß der Tonsetzer in der Weiterentwickelung nicht vorwärtskommen kann. Ich habe das Gefühl, daß er gar zu fest an der Melodie kleben geblieben ist; das Stück wirkt auf die Dauer langweilig, monoton.

E. E. Taubert

Das 5. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde, zu dem das Philharmonische Orchester gewonnen war, leitete Oskar Fried mit einer vortrefflichen Wiedergabe von Busonis hier schon bekannter „Turandot"-Suite ein. Man wird diesen reizenden kleinen Stücken, in denen das groteske Element und das orientalische Kolorit ganz besonders glücklich getroffen ist, immer wieder mit Freuden begegnen, zumal sie meisterhaft instrumentiert sind. Ungemein erfreulich war des weiteren, daß der erste Akt aus Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" hier erstmalig zu Gehör kam gleichsam als Anklage gegen unser Opernhaus, das seine Pforten noch immer diesem Werke verschlossen hält. Selbst wenn man der Ansicht ist, daß der verschwommene, durchaus allegorische Text von James Grun, einem dauernden Bühnenleben dieser wundervollen musikalischen Schöpfung hinderlich ist, muß man ihre Bühnenaufführung doch aufs wärmste befürworten. Wenn auch Pfitzner durchaus auf Wagner fußt, so ist er wenigstens in diesem ersten Akt ein Tonpoet ersten Ranges, von einer überzeugenden Erfindungskraft, von einem Melodienreichtum sondergleichen, dabei charakterisiert er ausgezeichnet und instrumentiert so klangschön wie nur möglich. Dabei finde ich seine Tonsprache durchaus gesund, ungekünstelt, nicht gequält, wie sonst gelegentlich in manchen seiner anderen Werke, auch seine Harmonik durchaus erfreulich. An zahllosen Stellen ist er geradezu genial; ich begreife darnach vollkommen, daß sein näherer Freundeskreis ihn nach diesem Werke überschätzen mußte. Um die Aufführung machte sich besonders Johannes Sembach (Siegnot) verdient; Helene Fortis Sopran ist mir für die Minneleide nicht sinnlich berückend genug, vor allem zu scharf. Das sehr ansprechende Duett der beiden Elfen sangen Elisabeth Ohlhoff und Maria Seret-van Eyken. Vortrefflich markierte Fried den Moormann, dessen Vertreter infolge Krankheit ausgeblieben war. Die Wirkung auf das Publikum war groß, trotzdem die durchaus nötige Szenerie fehlte. — Das Dresdener Petri-Quartett gab sich die denkbar größte, aber doch verlorene Mühe, Beethovens Quartettfuge genießbar zu machen, begeisterte aber dann geradezu durch den Vortrag von Cherubini's Es-dur Quartett, dessen langsamer Satz wie eine Offenbarung auf mich wirkte, ohne mich indessen davon abzubringen, daß manches in diesem Werk doch schon recht zopfig anmutet. — Debussy's in seiner Art höchst originelles, geistvolles g-moll Quartett kann man gar nicht vollendeter hören als von dem Brüsseler Streichquartett, das auch durch den Vortrag des Dvořák'schen Es-dur Quartetts wieder einmal bewies, daß es keine Konkurrenz zu scheuen hat; durchgeistigten Vortrag, Stilgefühl, Klangschönheit und technische Vollendung besitzen die Herren im höchsten Grade. — Dagegen mutet das Quartett der Herren Willy Heß, Gustav Exner, Adolf Müller und Hugo Dechert bei aller Solidität etwas philiströs an; einen recht schönen Erfolg erzielten diese Herren mit Gernsheims wertvollem e-moll Quartett, dessen Scherzo besonders wirkungsvoll ist. Sie verhalfen auch durch eine recht delikate, virtuose Wiedergabe dem zweiten Klavierquintett op. 49 von Georg Schumann zum Siege, das dieser an seinem zweiten Trioabend zwischen dem G-dur Trio von Beethoven und Dvořáks wundervollem Es-dur Klavierquartett erstmalig zum Vortrag brachte. Es ist kein Fehler, daß Brahms bei Schumann öfter zu Paten gestanden hat, besonders im Scherzo und im Finale; im übrigen ist der Komponist durchaus nicht ohne Eigenart, besonders in dem Variationensatz, der freilich zu konzertmäßig gehalten ist. Sein großartiges technisches Können, seine höchst gelungene Art, das Klavier zu behandeln, seine Fähigkeit, schwungvolle und einschmeichelnde Melodieen zu erfinden, traten in diesem sehr empfehlenswerten Klavierquintett aufs deutlichste zutage.

Wilhelm Altmann

Im 5. symphonischen Musikabend des Berliner Konzertvereins erwarb sich Josef Stransky ein Verdienst, indem er mit dem Blüthner-Orchester die bei uns noch immer nicht nach Gebühr geschätzte monumentale Symphonie von César Franck in einer sehr würdigen, eindrucksvollen Wiedergabe vermittelte. Hugo Heermann spielte das Beethovensche Konzert etwas kühl und zurückhaltend, aber mit jenem sicheren Stilgefühl, das die Darbietungen dieses ausgezeichneten Geigers kennzeichnet. Den Beschluß bildete Beethovens „Achte".

Willy Renz

Helene Staegemann-Sigwart rechne ich zu unseren besten Sängerinnen. Ist ihr Ausdrucksgebiet auch klein, und auf Volkslieder und das graziöse leichte Genre beschränkt, so zeigt sie sich doch in ihm als eine große Meisterin, sowohl durch ihren Vortrag als auch durch die Kunst zu singen. An ihrem letzten Abend schien diese allerdings durch eine Indisposition etwas beeinträchtigt. — Toni Kunz hat ihren Alt recht gut geschult, ohne doch aller Hemmnisse Herr geworden zu sein. Ihr Vortrag klingt allzu stereotyp. Zwölf kleine Lieder von Dolega-Kamienski gefielen mir als anspruchslose, schlicht empfundene Sachen zum Teil.

Hermann Wetzel

Karin Lindholm wählte wohlüberlegt fast nur solche Lieder, die ihrer lyrischen Beanlagung entsprechen, und so kamen ihre Vorzüge — ihr liebliches mezzo-forte und piano, ihr reiner Tonansatz und ihre Zartheit im Vortrag — gut zur Geltung. Das Tremolo stört noch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zuweilen. — Severin Eisenberger scheint sich ganz gefunden zu haben. Er ist eine nervös-romantische Natur, die ungemein suggestiv wirkt, wenn sie sich innerhalb ihres Gebietes betätigt. Schumann, Brahms, das sind seine Meister. Ich habe die „Kreisleriana" selten so echt und frei, den zweiten Satz der f-moll Sonate von Brahms sehr selten so wundersam verträumt vortragen hören. Seine linke Hand hat ihre selbständige Weise, sein Anschlag ist überaus seelenvoll, seine Pedalkunst elegant; höchste Kraft aber sowie breite Schilderung scheinen ihm versagt zu sein. — Arrigo Serato imponiert weder durch eine große Persönlichkeit noch durch rein technisches Genie, aber er ist ein Vollblut-Geiger eminentester Art. Die Intensität seines Tones läßt sich nicht mehr überbieten: er ist, wenn er spielt, ohne jede Pose ganz Geigenton. Unvergleichlich sang er das Bachsche Adagio aus dem E-dur Konzert, das in seiner letzten Kunst den Hörer wie eine andere Welt berührt, und unvergleichlich rang er im ersten Satz des Beethovenschen Violinkonzerts nach dem herrlich-schlichten Hauptthema, das dem Soloinstrument erst nach der Kadenz überlassen wird. Man feierte ihn wie er es verdiente. — Nelly Harder (Violine) und Lilly Schroeders (Gesang). Die Sängerin steht zu wenig über ihrer Kunst, um eine stärkere Wirkung auszulösen; ihr Organ ist etwas hart und unfrei: das zeigt sich schon in Gesängen, die mehr reine Bindung als Figuren fordern, z. B. in „Wer sich der Einsamkeit ergibt" von Schubert. Die Geigerin besitzt Talent, dafür spricht vor allem ihr natürlicher Ton; zum Konzertieren aber reicht's noch nicht. — Vera von Lutze (Primadonna der Simin-Oper in Moskau) stellt den typischen Fall einer von Natur mit den wundervollsten Mitteln ausgestatteten Sängerin dar, die sie aber, da ihr die geistige Persönlichkeit fehlt, nicht auszunutzen imstande ist. Auch der Mangel an energischer Tonhaltung fällt auf. Bleibt übrig: ein herrliches Organ, fleißiges Studium und — guter Wille. Der Cellist Otto Urack spielte an ihrem Abend das Konzert von d'Albert mit gutem Können, aber ohne nachhaltige Wirkung. — Eleanor Spencer ist eine der nobelsten, sympathischsten Pianistinnen, die ich kenne. Ihr Anschlag ist ein wenig hart, doch edel und modulationsfähig, ihr Sinn für Tempo und Phrasierung ist aufs feinste ausgebildet, und ihr Vortrag ist natürlich und temperamentvoll, seltener bedeutend. Sie ordnet ihre vortrefflichen technischen Mittel ganz den Werken unter und entwickelt bei den verschiedenen Meistern ein bemerkenswertes Stilgefühl.

Arno Nadel

Theodor Heß van der Wyk vermag seiner Stimme große Kraft zu verleihen, jedoch geschieht dies fast immer auf Kosten des Wohlklangs, den die Stimme im Piano besitzt. Einige Lieder von Wolf trug er sehr ansprechend vor. Die fünf Lieder von Arthur Heyland, die hier wohl zum ersten Male öffentlich zum Vortrag gebracht wurden, verraten einen gebildeten Komponisten, doch sind sie in der Erfindung zu dürftig, um weiteres Interesse hervorrufen zu können. Der Pianist Petri Dunn besitzt eine ganz ansehnliche, aber noch nicht ausgeglichene Technik. Sein Vortrag berührte stellenweise äußerst sympathisch. — Ein Sänger, wie wir deren leider nur sehr wenige besitzen, ist Karl Mayer. Mit dem Vortrag der Loeweschen Balladen hatte er einen wohlverdienten durchschlagenden Erfolg. — Der Liederabend der Wiener Hofopernsängerin Grete Forst verlief wenig erfreulich. Sie besitzt keine bedeutende Stimme, man könnte sie allenfalls ganz niedlich finden. Mit ihrem koketten Vortrag vermag sie wohl auf der Bühne zu wirken, im Konzertsaal ist er deplaziert. — Friedrich Wilhelm Keitel steht noch in der Entwickelung, jedoch ist er sicherlich talentiert. Sein Spiel leidet vor allem noch unter einem aufdringlichen Forte, und dann scheint er kein Piano ohne Verschiebung hervorbringen zu können. — Das Waldemar-Meyer-Quartett brachte in seinem vierten Konzert zwei selten gespielte Werke zu Gehör: das Streichquartett d-moll von Hugo Wolf und das Es-dur Septett für Klavier, Streichquartett, Kontrabaß und Trompete von Saint-Saëns. Wolf möchte auch in seinem Quartett etwas Besonderes sagen, jedoch vermochte er hier seine Gedanken nicht zu einem Ganzen zu formen; es sind alles aneinandergereihte Einfälle, denen der Zusammenhang fehlt. An dem anspruchslosen Septett, das sehr gefällig klang, beteiligten sich noch die Herren Severin Eisenberger (Klavier), Johannes Krüger (Kontrabaß) und Alfred Matthes (Trompete) mit bestem Gelingen. — Marie Tauszky ist eine Pianistin, die allgemeine Beachtung verdient. Sie besitzt eine sichere Technik und auch einen angenehmen Vortrag, was besonders in ihrem Chopinspiel auffiel.

Max Vogel

Der vor langem angesagte und wieder verschobene Liederabend Ludwig Wüllners fand endlich statt. Es ist schwer, angesichts dieser kranken, kraftlosen Stimme ohne Metall und Glanz von einer gesanglichen Leistung zu sprechen. Daß der Künstler seine Darbietungen nach der dramatischen Seite mit mimischen Hilfsmitteln unterstützte und so die bei ihm typisch gewordenen Nuancen fand, ward ihm zum Heil. Das bestätigt sein Erfolg, der große — mir nicht ganz verständliche — Beifall seiner Gemeinde. Schumanns „Freisinn" und — bezeichnenderweise — Grieg's herzlich geringfügiges „Lauf der Welt" wurden da capo verlangt. — George Fergusson's tüchtige und sympathische Art zu singen ist immer nachdrücklichen Lobes wert. Diesmal brachte er — von Erich J. Wolff bestens unterstützt — Lieder von Kaun und nach dem Manuskript Arbeiten von Manfred Gurlitt und Georg Vollerthun. Gurlitt deklamiert gut, gehört aber infolge seiner melodisch-farblosen und unpersönlichen Setzart in die Schar der neueren liederschreibenden Generation, deren Produktion vielfach nur in quantitativer Hinsicht imponieren muß. Das „Schnitterlied" ist nicht ohne Kraft und Rhythmus und konnte am ehesten gefallen. Bedeutender gibt sich Vollerthun, dessen vier Lieder charakteristische Merkmale aufweisen. — Elfriede Goettes wohlklingender und gutgebildeter Sopran fand viel Gefallen. Die sinnige Art ihres Vortrags, das ihrer Eigenart angepaßte Programm gestaltete den Abend zu einem anregenden, künstlerisch verlaufenden. — Der Reger-Abend

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vally Fredrich-Höttges' — mit Max Reger am Klavier — verlief recht bedeutsam und vermittelte uns eine Reihe schöner Einzelleistungen. Das geschulte und noble Organ der Sängerin kam in den aparten und weichen Stimmungen — die aber leider einen zu breiten Teil einnahmen und darum in ihrer langen Folge allmählich ermüdend wirkten, woran auch Regers überzarte Begleitung mit Schuld war — zu voller Geltung. Als besonderer Erwähnung wert darf noch die starke Gedächtnisprobe — 22 wenig bekannte Lieder Regerscher Faktur (!), selbst ohne Zuhilfenahme des Textheftes vorgetragen — als Zeichen großen Willens und intensiver Übung gelten. — Schönes für die Zukunft verspricht Gertrud Diedel-Laaß (Sopran), die nach vieler Richtung hin Bemerkenswertes bot. Auch die mitwirkende Violinistin Ellen Byk wußte durch sauberes, musikalisches und von tieferer Empfindung zeugendes Spiel für sich einzunehmen. — Lilly Schwarzé befindet sich noch inmitten ihrer gesanglichen Entwickelung, ein Stadium, das ihre wahrhaften Fähigkeiten nur im Keime zu zeigen gestattete, da die jetzt noch bestehenden technischen Mängel einem freien Gebrauch ihrer guten Mittel hinderlich sein mußten; auf dasselbe Konto möchte ich auch die verschiedentlichen rhythmischen und tonlichen Verfehlungen setzen. — Typisches Virtuosentum repräsentiert der Geiger Johannes Nalbandian, der mit den Philharmonikern konzertierte. Er besitzt einen bedeutenden Grad technischer Gewandtheit und meisterte die Schikanen des Vieuxtemps'schen a-moll Konzerts op. 37 in überlegener Manier; erwähne ich noch die Süßigkeit seines Tones in getragenen Stellen, so glaube ich die Vorzüge dieses Künstlers erschöpfend gewürdigt zu haben. — Mehr sagte mir das Geigenspiel Julius Ruthström's zu. Er brachte mit dem Blüthner-Orchester das d-moll-Konzert op. 47 von Sibelius eindrucksvoll zu Gehör, später Paul Ertels g-moll Konzert op. 17 für die Violine allein. Max Laurischkus' G-dur Caprice (Manuscript) ist von konventionellem Gehaben, orchestral aber viel zu wuchtig ausstaffiert. — Eine Reihe Straußscher Dichtungen dirigierte Josef Frischen mit demselben Orchester. Er beherrscht — was als selbstverständlich nicht erst gesagt werden sollte — die Materie, tut aber in bezug auf Abschattierung der dynamischen Grade, in der Sorgfalt der Einstudierung so wenig, daß man an seinen Darbietungen nicht die rechte Freude haben konnte. Das Orchester war viel zu lärmend und ließ an jenem Abend jedes differenziertere Spiel vermissen. Otto Schwendy (Bariton) sang mit angenehmer Stimme, doch mit unzulänglichem Ausdruck und ohne höhere Kultur einige Straußsche Lieder. — Paula Hegner trug gleichfalls mit dem Blüthner-Orchester Schumanns Klavierkonzert schön sauber und sehr verständig vor, doch außer jenem romantisch-poetischen Einschlag, ohne den das schöne Werk einen Teil seines Reizes immer einbüßen wird. Zu Beginn des Programms erklang Glucks „Iphigenien"-Ouvertüre in einer Auffassung, die einer dringenden Revision bedürftig wäre. Von der ungeheuren Wucht der dramatischen Akzentuierung, von einer, dem Ernste und der Erhabenheit dieses unvergleichlichen Stückes angepaßten Würde der Interpretation war nicht viel zu spüren, und ich bin der Ansicht, daß auch eine Füllnummer in einem lediglich dem Klavier reservierten Programme mit jenem Respekt gespielt werden müsse, der dem Ansehen des Instituts und der Achtung vor dem Namen Gluck entspricht. — Vollgültige und erhebende Genüsse bot das jeden Lobes würdige Klavierspiel des ausgezeichneten Constantin Igumnow. Seine wundervolle Art der Auslegung („Kreisleriana" und Chopins h-moll Sonate) enthebt den kritischen Zuhörer jeder nörgelnden Betrachtung und fördert nur den einen Wunsch, ähnlichen Erscheinungen öfters zu begegnen. — Maria Carreras hinterließ mit ihrem Klavierspiel keinen gleichmäßig-günstigen Eindruck. Die Gabe bedeutender Gestaltung ist ihr nur spärlich verliehen, zudem litt sie unter der Unzuverlässigkeit ihres Gedächtnisses, was wiederum eine nervöse Unruhe zeitigte. Übrigens waren von den vier ersten Nummern des Programms nicht weniger als drei Bearbeitungen. Sollten nicht besser an deren Stelle Originalschöpfungen zu setzen sein? Im Interesse der Abwechslung, noch mehr aber in Rücksicht auf die neuzeitige Produktion möchte ich dringend dafür plädieren. — Heinrich G. Norens d-moll Trio op. 28 war die Novität des diesmaligen Sevčik-Quartett-Abends. Das opus verrät den schreibgewandten und schaffensfreudigen Komponisten, der in der Kammermusik zu Hause ist. Das Ganze klingt recht gut und ist von teilweise vorteilhafter Wirkung, obwohl nicht verschwiegen werden soll, daß der erste Satz zu redselig und vieles in diesem und dem letzten nicht auf gleicher Höhe der Erfindung steht. Das Beste ist sicherlich das kurzweilige und flott gezeichnete Scherzo. Gespielt wurde sehr wacker; besonders tat sich Erika von Binzer als Vertreterin des Klavierparts hervor.

Gustav Kanth

Émile Jaques-Dalcroze brachte nur eigene Kompositionen zur Aufführung: Orchesterwerke, Lieder und ein neues Violinkonzert. Ich muß gestehen, daß diese Stücke auf mich keinen großen Eindruck gemacht haben. Dalcroze ist gewiß ein tüchtiger Musiker, er instrumentiert mit großer Gewandtheit und entwickelt seine Sätze klar und überzeugend. Es fehlt ihm aber doch die schöpferische Kraft. Die „Tanz-Suite" und die „Kirmeß" sind trotz schöner Einzelheiten in der Erfindung arm. Auch die besonders liebevoll behandelte Rhythmik, die ineinander geschachtelten oder verschobenen Taktarten beleben die Stücke nur wenig. Am glücklichsten ist der Komponist im Volkstümlichen. Die Chansonkomposition „Robin et Marion" gefiel den Hörern auch am besten. „La Chanson des Regrets" ist dagegen kaum mehr als eine ermüdende Accompagnato-Szene. Diese Lieder sang Frau Dalcroze sehr hübsch. Zum Schluß des Abends spielte der treffliche Geiger Robert Pollak das c-moll Konzert, das Dalcroze eine „symphonische Dichtung" nennt. Es gehört aber kaum in diese Richtung. Das Stück ist eher ein Geigenkonzert in der Form einer dramatischen Phantasie. Das Largo scheint mir musikalisch am wertvollsten, während der Schlußsatz in den Themen nicht originell genug klingt: das Konzert bietet mit seinen reichen Kantilenen dem Spieler eine sehr dankbare Aufgabe. — Das Böhmische Streichquartett bot wieder ein schönes Pro-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gramm: Beethoven op. 133, Borodin A-dur Quartett und gemeinsam mit Frederic Lamond das f-moll Quintett von Brahms. Die Herren spielten ganz wundervoll, namentlich das russische Quartett gelang fast unübertrefflich. Beethovens große Fuge habe ich aber in der Ausarbeitung schon weit besser und plastischer gehört, als an diesem Abend. — Paul Otto Möckel gehört zu den Pianisten, die gleich von den ersten Takten an den Hörer zu interessieren verstehen. Sein Spiel zeigt Kraft und Eigenart. Technisch und musikalisch bietet Möckel schon jetzt sehr viel, wenn auch hin und wieder einige Partieen etwas matt klingen. Ich hörte Tschaikowsky (op. 37), die Händelvariationen von Brahms und eine neue Sonate von Cyril Scott. Dies Werk stellt harmonisch beinahe einen Rekord auf. Debussy's Manieren und Regers Technik werden hier noch überboten. Eine geschraubte Quintenmusik in der verschwommenen Rhythmik eines Scriabine und mit einigen „Novitäten" des jungen Korngold aufgeputzt. Trotz der aufgewandten Arbeit ist die Sonate doch herzlich unbedeutend. — Armida Senatra erspielte sich mit den Konzerten von Bach (E-dur) und Brahms einen schönen Erfolg. Ihr Geigenton ist zwar klein, dafür aber an Modulationskraft reich. Und wenn ihr technisch nicht alles gelingen wollte, so entschädigte sie doch durch einen hübschen musikalischen Vortrag, der allerdings vorläufig noch nicht in die Tiefe geht. — Walter Zerm hat seit seinem letzten hiesigen Konzert kaum irgendwelche Fortschritte gemacht. Die Höhenlage und die Dynamik machen seiner Tenorstimme noch immer rechte Mühe. Im Vortrag ließen sich diesmal kaum eigene Werte erkennen. Er sang u. a. den vollständigen Zyklus der Tannhäuser-Lieder von Constanz Berneker. Als Ganzes wirken die Stücke recht ungleich. Von den 12 Liedern können sich nur wenige im Konzertsaal behaupten. — Tilia Hill besitzt eine umfangreiche und gut geschulte Sopranstimme, deren Vorzüge in der feinen Aussprache und Vokalisation liegen. Einige Schwächen in der Tonbildung ließen sich wohl noch abstellen. Georg Schünemann

Hedwig Holtz schnitt neben ihrem Partner Nicolas Lambinon nicht eben günstig mit ihrem Klavierspiel ab. Sie spielte recht nüchtern und mit einer kühlen akademischen Reserviertheit, die dem an sich nicht großen Ton natürlich nicht förderlich war. Da das Konzert mit viertelstündiger Verspätung begann, konnte ich die Solostücke der Pianistin nicht mehr hören. — Einen bedeutend größeren Kunstgenuß gewährte der Kammermusik-Abend, den Ida und Julius Thornberg veranstalteten. Das war wirklich ein feines und gediegenes Zusammenmusizieren, und die Vorträge waren bis aufs kleinste sauber ausgemeißelt. Auch das Programm wich vom üblichen Schema ab und bot außer Beethoven Sonaten von Sinding und César Franck. — Martha Küntzels Klavierspiel entwickelt sich im günstigen Sinn weiter; man hört aus ihren Vorträgen den Fleiß und das gediegene Studium heraus. Nur vermißt man einen Hauch von Poesie, von Anmut der Empfindung und Gestaltung. Da ihr diese Eigenschaften versagt zu sein scheinen, sollte sie wenigstens zu leichteren Programmen greifen. — Das Wittenberg-Quartett erspielte sich wieder einen schönen Erfolg mit seinem dritten Kammermusik-Abend, an dem es die Quartette von Schumann (41, 2), Brahms (51, 2) und das selten gehörte in A-dur von Glière tonschön und brillant im Ensemble vorführte. — Paul Reimers hat sich schon eine zahlreiche Anhängerschaft erworben; seine vornehme Art zu singen und seine feine Technik täuscht auch über manchen gaumigen Ton hinweg. Bei den Liedern von Debussy und Saint-Saëns kam ihm der leise weibliche Einschlag, der seiner Kunst anhaftet, sehr zustatten. Der Vortrag von Debussy's „Chevaux de bois" war übrigens eine Glanzleistung.

Max Burkhardt

Das Konzert des Berliner Vokalquartetts (Eva Lessmann, Martha Stapelfeldt, Richard Fischer und Eugen Brieger) brachte eine Reihe vollwertiger Leistungen. Besonders an dem Zusammenklang der beiden Frauenstimmen konnte man seine reinste Freude haben, die Männerstimmen stehen in der gesanglichen Kultur etwas niedriger. — Einen guten Erfolg ersang sich Othilia Ejler-Jensen mit ihrer fein gebildeten hübschen Sopranstimme. Im Vortrag will die Sängerin meist gar zu viel machen, so daß sie sich oft eine größere, einheitliche Linie zerstört. Der mitwirkende Pianist Carl Bernhard Philipsen gefiel mir als Gesangsbegleiter besser wie als Solist. Er spielte u. a. drei Klavierstücke von Arnold Schönberg. Möchten wir nie in eine Zeit kommen, in der derartige fürchterliche Sachen als Musik angesehen werden. — Hanna Verbena verhalf mit ihrer lieblichen, leicht ansprechenden Sopranstimme der holländischen Komponistin Catharina van Rennes, die ihre Lieder selbst begleitete, zu wohlverdientem Beifall. Diese Künstlerin zeigt ein bemerkenswertes Talent für Komposition volkstümlicher Texte. „Wiegenlied" und „Dorpskinderdans" waren kleine Kabinettstücke. — Über die junge Pianistin Käte Heinemann ist nicht viel Erfreuliches zu berichten. Talent ist ja vorhanden, aber vorläufig ist sich die Dame über ihre geistigen und technischen Fähigkeiten noch nicht klar, denn verschiedene Stücke ihres Programms waren für sie entschieden zu schwer. — Das Triester Streichquartett gab hervorragende Proben seines Könnens. Wenn auch das Ensemble in der Intimität des Ausdrucks noch nicht an unsere besten Quartettvereinigungen heranreicht, so ist doch die Frische und Natürlichkeit, mit der alles dargestellt wird, als bedeutend hervorzuheben.

Emil Thilo

BOSTON: Von den jüngeren Sängern hörten wir Geraldine Farrar in einem Konzert. Es ist aber immer mißlich, wenn diese Dame sich von der Opernbühne auf das Konzertpodium begibt. — Ferner erwähne ich: den Geiger Francis Macmillen, der noch nicht ganz reif ist; den holländischen Cellisten Paul Gruppe, einen begeisterten Spieler; Antoinette Szumowska, eine Bostoner Klavierspielerin, die Chopin ausgezeichnet vorträgt; und Felix Berber, der Brahms' Violinkonzert edel und groß und mit Kraft und Sicherheit spielte. — Ein bedeutendes neues Orchesterwerk eines amerikanischen Komponisten ist hier aufgeführt worden: „Hadley's „Culprit Fay". Es lehnt sich an ein amerikanisches Gedicht an,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das uns Bilder aus dem Leben der Feen vorführt. Es ist nicht zu lang und enthält einige feine Tonmalereien. Hadley verwendet in diesem Werk viel die Flageolet-Töne, was bei voller Orchesterbesetzung nicht üblich ist, aber es gelingt ihm, dadurch eine ähnliche Wirkung zu erreichen, wie sie Wagner im Vorspiel zum „Lohengrin" durch dasselbe Mittel hervorbrachte.
Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Im 2. Konzert der Hofkapelle feierte Lula Mysz-Gmeiner mit „La captive" von Berlioz und Schumanns „Frauenliebe und -leben" große Triumphe, ganz ähnliche die Hofkapelle mit der 7. Symphonie von Beethoven und der D-dur Suite von Bach, in der Hofkonzertmeister Wünsch anläßlich des 25jährigen Jubiläums seiner hiesigen Wirksamkeit das bekannte „Air" und einige Tage vorher im „Verein für Kammermusik" die Ciacona des Meisters so vorzüglich spielte, daß er mit Recht vielfach gefeiert wurde. Von fremden Künstlern erschienen hier mit mehr oder weniger Erfolg: Susanne Dessoir mit Bruno Hinze-Reinhold, Dr. Ludwig Wüllner mit Coenraad V. Bos, Erika Wedekind mit Heinrich Lutter.
Ernst Stier

BREMEN: Das 5. Konzert der Philharmonie erlitt durch die erst tags zuvor eingetretene Erkrankung unseres ständigen Dirigenten eine ärgerliche Störung, die die Verschiebung der auf dem Programm stehenden Hiller-Variationen Regers nötig machte. Im übrigen lief es durch Einspringen unseres ersten Konzertmeisters Kolkmeyer ungefährdet vom Stapel. Elisabeth Bokemeyer erfüllte durch trefflichen Vortrag des Griegschen Klavierkonzertes durchaus die nicht geringen Erwartungen, die man hier der Entwicklung ihrer Künstlerschaft entgegenbringt. Im 6. Konzerte fand das Regersche Werk trotz seiner gewiß nicht leicht ansprechenden und im Grunde mehr äußerlichen Haltung eine recht beifällige Aufnahme, die zum guten Teile wohl der ausgezeichneten Wiedergabe galt. Einen noch größeren Triumph feierte Wendels Direktionskunst mit einer wundervoll poetischen Vorführung der Brahmsschen D-dur Symphonie. In hohem Grade gefiel auch die französische Sängerin Marie Louise Debogis. In Einzelkonzerten überraschten ihre Landsmännin Marie Dubois, sowie die Engländerin Mabel Seyton durch wirklich hervorragende Leistungen auf dem Klavier.
Gustav Kißling

BRÜNN: Weder der Musikverein noch die Philharmoniker haben uns bemerkenswerte Novitäten und Darbietungen gebracht. Max Reger erschien wieder in einem von Konzertmeister Mocudzinski veranstalteten Kammermusik-Abend, der junge Erich W. Korngold, ein gebürtiger Brünner, wohnte einer Aufführung seines Klaviertrios durch Frl. Volavy und die Brüder Mraczek bei. Das interessanteste Konzert fand im böhmischen Vereinshause statt, wo das Orchester des Prager Nationaltheaters unter der Leitung von Direktor Kovarovic symphonische Werke von Vyteslav Novak und Suk aufführte. Ferner erschienen Huberman, Godowsky, Lamond, Burmester, Vecsey, die Brüsseler usw.
S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Das 1. Concert populaire (S. Dupuis) brachte in sorgfältiger Aufführung die Akademische Ouvertüre von Brahms, die feinsinnige symphonische Dichtung „Sauge fleurie" von d'Indy, den „Wilden Jäger" von Franck und als Novität ein in Debussy'schen Dissonanzen — aber ohne dessen „esprit" — sich ergehendes Werk „Aprilmorgen" von van Winkel, das einen trostlosen Eindruck hinterließ. Mischa Elman spielte mit unfehlbarer Technik, viel Gefühl und Temperament das Beethovensche Konzert und die spanische Symphonie von Lalo. — Das 2. Konzert Ysaye dirigierte Otto Lohse aus Köln. Orchester und Dirigent konnten weder mit der „Oberon"-Ouvertüre noch mit Bruckners „Siebenter" in innigen Kontakt kommen; es hat da wohl an Proben gefehlt. Das hiesige Publikum steht bis jetzt dem innigen, tief empfindenden Bruckner durchaus kalt gegenüber. In Stimmung kam es erst, als der stimmbegabte Tenor Hensel Lohengrins Abschied, das Preislied und Siegmunds Liebeslied sang und Lohse das Siegfriedidyll und „Tod und Verklärung" in ausgezeichneter Weise dirigierte. — Der Bachverein (Zimmer) führte in seinem 1. Konzert die Kantaten „Ich bin ein guter Hirt", „Ein feste Burg" und „Streit zwischen Phöbus und Pan" in rühmenswerter Weise auf. Unter den Solisten Tilia Hill, Else Schünemann, Baldszun, Reder, Stephani (Darmstadt) ragte der letztere hervor. — Kreisler gab ein sehr besuchtes und erfolgreiches Recital, und der bisher hier unbekannte Kölner Pianist Friedberg erwarb sich mit einem Klavierabend große Sympathieen durch sein hochmusikalisches, poetisches und dabei brillantes Spiel.
Felix Welcker

CHEMNITZ: Oskar Malata nimmt es ernst mit seinen Pflichten als neuer Leiter der Symphoniekonzerte; fast jede Aufführung bringt eine Neuheit, freilich nicht immer eine wertvolle. Das Klavierkonzert e-moll von E. Kronke (Uraufführung) war eine Niete. Viel höher stehen dessen „Symphonische Variationen" op. 14 und sein eigenes pianistisches Können. Die Sprechtondichtung „Das große Narrenspiel" von P. Colberg, Dichtung von Köhler-Haußen (Uraufführung) sucht das Gebiet des Melodramas zu erweitern, indem es auch selbständige Instrumentalsätze der Dichtung einfügt, die ihre Erklärung und Berechtigung nur in dieser finden. Die Musik charakterisiert gut, zeigt aber nicht durchgängig vornehmen Geschmack. Die 1. Symphonie d-moll von Malata (Uraufführung) erfreute sich berechtigten Erfolges; sie ist geist- und poesievoll, melodisch reich und prächtig instrumentiert. Erstmalig hörten wir Tor Aulins Stimmungsmusik „Meister Olaf", einen Satz aus Kloses wertvoller Messe D-dur und das konventionelle Klavierkonzert f-moll von E. Schütt. Draeseke ehrte man mit seiner „Tragischen". — Der Lehrergesangverein sang erstmalig Draesekes „Columbus" unter Mayerhoffs feiner Leitung vollendet, mit Kase als markigem Kolumbus. — Der Musikverein (Kantor Winkler) brachte Mozarts „König Thamos" mit H. Staegemann, die Singakademie (Meinel) Händels „Joseph" in Max Seifferts Bearbeitung als zweite Aufführung in Deutschland mit Strathmann (Weimar) sehr

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gut. — E. Richter und das Hamann-Quartett (Leipzig) veranstalteten erfolgreiche Schumann-, Schubert-, Richard Strauß-Abende, Malata mit seinem Quartett zwei wertvolle Kammermusiken. — Die Violinistin Playfair-Paris befriedigte wenig, Eve Simony nur in der Koloratur, Leon Rains in einem Liederabend recht gut. Koczalski begnügte sich mit seinem alten Programm.

R. Oehmichen

DARMSTADT: Die neuere Liedkomposition findet heuer durch unsern Richard Wagner-Verein, der das Vereinsjahr 1910 mit einem Bestand von über 1000 Mitgliedern abschloß, eine besonders eifrige Pflege. Ein Abend war den trefflichen Zürcher Komponisten Othmar Schoeck und Volkmar Andreae gewidmet, von denen der erstere selbst am Flügel saß; den Beschluß bildete die erste Aufführung von Max Schillings' „Glockenliedern" in Darmstadt. Anna Schabbel-Zoder aus Dresden erwies sich als eine glänzende Interpretin der teilweise immense Anforderungen stellenden Kompositionen. Ein zweiter Abend galt dem Frankfurter Tondichter Dr. Frank Limbert, der seine Schöpfungen ebenfalls selbst begleitete, und der sich in Liedern für Sopran, Tenor und Baß, sowie in mehreren Duetten und Quartetten als ein sehr gefälliges Talent erwies. — Die Hofkapelle brachte, unter Leitung der Komponisten, zwei neue symphonische Dichtungen: „Gudrun" von Gustav Cords und die h-moll Symphonie (op. 33) von Fritz Volbach, die durch mancherlei technische Vorzüge und gute musikalische Einfälle fesselten, ohne aber tieferes Interesse wecken zu können. — Eine schwungvolle Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" bot unter Willem de Haans Leitung der Musikverein. — Gesangssolistisch bewährten sich Alice Aschaffenburg, Gertrud Geyersbach, Pauline de Haan-Manifarges, Alida Noordewier-Reddingius, Sofie Schmidt-Illing, sowie Anton Kohmann, Alfred Stephani und Hans Vaterhaus. — Die Pianisten waren durch Wilhelm Backhaus, Wilhelmine Heiß, Willy Hutter, Emerich Kris, Edouard Risler und Alice Ripper vertreten, welch letztere sich in einem Konzerte des Richard Wagner-Vereins hier glänzend einführte. — Als Geiger traten Heinrich Bornemann, Sascha Culbertson, Ernst Schmidt und Hertha Tegnér, als Cellist Gérard Hekking erfolgreich auf, und Hermann Ritter befestigte seinen alten Ruf als trefflicher Viola alta-Spieler. H. Sonne

DESSAU: In den ersten drei bisherigen Hofkapellkonzerten (Franz Mikorey) erklangen an größeren Orchesterwerken Tschaikowsky's Symphonie No. 4 f-moll op. 36, Otto Nicolais „Weihnachtsouvertüre", Mozarts „Jupiter-Symphonie" und Beethovens „Eroica". Als Solisten waren erschienen der Cellist Heinrich Kiefer (Konzert op. 15 von Carl Bleyle), Anna Kämpfert (Gesänge von Haydn und Berlioz) und Mabel Martin (A-dur Klavierkonzert und Solostücke von Liszt). — Die Programme der drei Kammermusik-Abende füllten Werke von Tschaikowsky, Brahms, Beethoven, Mozart, Haydn und Schumann. — Mit starkem Erfolge veranstaltete Raoul von Koczalski drei Klavierabende. — Tiefste Eindrücke hinterließ ein Loewe-Abend Hermann Guras mit Franz Mikorey am Flügel, nicht minder Brahms' „Ein deutsches Requiem" im Totenfest-Konzert der Singakademie. Ernst Hamann

DRESDEN: Der Liederabend von Julia Culp verstärkte die Wertschätzung, die man dieser hervorragenden Gesangskünstlerin entgegenbringt, noch mehr, gerade deshalb sei aber an sie die ernste Mahnung gerichtet, nicht immer die alten, vielgehörten Lieder zu singen, sondern auch dem neuzeitlichen Schaffen ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Denn eine Ausnahmestellung, wie sie Julia Culp einnimmt, legt auch Verpflichtungen auf, denen sie sich auf die Dauer nicht ohne eigenen Schaden entziehen kann. — Die Schwestern May und Beatrice Harrison gaben ein Konzert, in dessen Verlauf die erstgenannte Künstlerin sich als Geigerin von blühend schönem Ton und reifer Vortragskunst bewährte, während die andere Schwester als Cellistin noch nicht fertig entwickelt zu sein scheint. Der Abend gewann durch Alfred Sittards Mitwirkung an der Orgel einen besonderen künstlerischen Wert. — Der junge Pianist Paul Schramm ist noch nicht reif genug für den Konzertsaal und zerstörte sich durch wuchtiges Pauken selbst alle zarteren Wirkungen; auch die mitwirkende Sängerin Uta Hahn vermochte nicht sonderlich zu erfreuen. F. A. Geißler

DUISBURG: Im Duisburger Gesangverein, der unter Walther Josephson seine Aufgabe als vornehmes Konzertinstitut recht würdig erfüllt, erregte im 1. Konzert, das u. a. Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama", op. 82, und Brahms' c-moll Symphonie brachte, Adolf Busch mit Dvořáks Violinkonzert und Schumanns Phantasie op. 131 Sensation. Schumanns Andenken war eine — durch die mancherlei Schwächen des Werkes etwas ermüdende — Aufführung der „Szenen aus Goethes Faust" gewidmet, in der man aber den Solisten Richard Fischer, Richard Breitenfeld, Theodor Lattermann und Sophie Schmidt-Illing nachhaltige Eindrücke verdankte. Aus dem 3. Konzert sind der imposante Gesang von Ottilie Metzger in Brahms' „Rhapsodie", die tüchtige Leistung des einheimischen Orgelspielers Carl Paus in Händels F-dur Konzert, sowie das Auftreten des von Josephson anläßlich des Bachfestes gegründeten a cappella-Chores zu erwähnen, der bereits im November in der Christuskirche in Köln ein wohlgelungenes Bußtagskonzert gegeben hatte. — Als Programmkuriosität sei erwähnt, daß in einem sonst erfreulich verlaufenen Konzert des Lehrergesangvereins unter Mathieu Neumann auf den a cappella gesungenen Pilgerchor der Salomegesang aus Massenets „Herodias" folgte, an dessen Stelle freilich Mathilde Dennery bei der Wiederholung des Konzerts die Agathenarie setzte.

Karl Martin

FRANKFURT a. M.: Das 7. Freitagskonzert unserer Museumsgesellschaft brachte als Novität drei feinfarbige, impressionistische Skizzen von Debussy, betitelt „La mer". Aber ob nicht dieser neuromantische Impressionismus der Malerei näher ist als der Musik? Zum mindesten fehlt diesen „symphonischen Skizzen" die Form und die Triebkraft der Erfindung, die sie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

uns erst wertvoll machen würden. Wohl verkündet uns Debussy mit seiner raffinierten Harmonik und Orchestration eine gewisse Eigenart; wir glauben aber nicht, daß sie sehr tragfähig ist. Die Ausführung der Stücke durch Willem Mengelberg und unser treffliches Orchester war vorzüglich, die Aufnahme sehr geteilt. Im übrigen wurde noch des älteren Romantikers und geklärteren Impressionisten Robert Schumann gedacht mit seiner C-dur Symphonie. Als Solist führte sich Carl Flesch äußerst vorteilhaft mit Mozarts A-dur Konzert und der Saint-Saëns'schen „Havanaise" ein. Wir hörten außerdem in eigenen Konzerten noch andere Geiger, junge Künstler, die sich glänzend einführten und recht vielversprechend erscheinen. Hans Bassermann, begleitet von seiner Mutter Florence Bassermann, ist ernst und besonnen mit etwas akademischem Einschlag. Sascha Culbertson war äußerlicher, technisch flüssiger, doch spielerischer. Echte Geigertalente sind beide. Letzterer brachte den Wiener Pianisten E. N. Kris als schmiegsam-gewandten Begleiter mit. — Von Kammermusik hörten wir das Sevčik-Quartett, das im Verein mit Karl Liska Quintette von Mozart, Bruckner und Brahms klar und fein ausgearbeitet zur Geltung brachte. Ferner beendigte das ausgezeichnete Quartett Rebner seinen verdienstvollen Zyklus sämtlicher Streichquartette Beethovens mit einer unvergleichlichen Wiedergabe des großen cis-moll Quartetts op. 131 und führte damit eine Gesamtleistung zu Ende, für die kein Wort des Lobs zu hoch gegriffen ist. — Die Vokalkunst der letzten Zeit bestritt einzig Ludwig Wüllner um so erfolgreicher mit seiner unerreichten, intensiven Vortragskunst in einem fesselnden Programm (von Schubert bis Richard Strauß), von Coenraad V. Bos feinfühlig begleitet.

Theo Schäfer

GENF: Als verspätete Schumann-Feier brachte das 2. Abonnementskonzert die „Manfred"-Ouvertüre, die Dritte Symphonie, das Klavierkonzert und den Zyklus „Dichterliebe". Louis de la Cruz-Frölich und der Pianist Alfred Cortot ernteten mit ihren vorzüglichen Leistungen reichen Beifall. — Im 3. Konzerte hörten wir zum ersten Male die symphonische Dichtung „Das Meer" von Debussy. Ungeheuer kühn sind diese drei Bilder hingeworfen. Das zweite, „Spiel der Wellen", ist wohl am reizvollsten und wurde von Stavenhagen und seinem Orchester virtuos herausgebracht. Auch von der Wiedergabe der Symphonie von César Franck konnte man sehr befriedigt sein. Zwischen den beiden Werken spielte Frau Chéridjian-Charrey das g-moll Konzert von Saint-Saëns sehr schwungvoll. — Das 4. Konzert bestand aus einem klassischen und einem modernen Teil. In diesem spielte der treffliche Cellist Hekking das Solo des Straußschen „Don Quixote", in jenem ein Konzert von Haydn.

Robert Pollak

HALLE a. S.: Die Neue Singakademie brachte unter Willy Wurfschmidts Leitung Beethovens „Missa solemnis" in kurzem Zeitraume zweimal zur Aufführung. Seit zirka 25 Jahren hatte man diese edelste Blüte geistlicher Musik unberücksichtigt gelassen, weil die hiesigen Chorverhältnisse eine berechtigte Ansprüche erfüllende Ausführung nicht ermöglichen. So sehr man also die gute Absicht, den großen Fleiß und die verdienstvollen mündlichen Erläuterungen des strebsamen Dirigenten anerkennen muß, so kann eine von Lokalpatriotismus freie Kritik doch nicht leugnen, daß noch ein Erdenrest, zu tragen peinlich, übrigblieb. Der Chor müßte mindestens doppelt so stark sein, als er es augenblicklich ist, um dem Ziele nahezukommen. — Die Robert Franz-Singakademie (Dirigent Prof. Otto Reubke) brachte am Totenfeste Brahms' „Deutsches Requiem" zur Aufführung. — Eine interessante, allerdings schon etwas antiquierte Novität brachte uns Eduard Mörike im 3. Symphoniekonzert: die F-dur Symphonie von Hermann Goetz, die prächtig wiedergegeben wurde. Einen spezifisch symphonischen Zug findet man freilich selten darin, vielmehr pulsiert dramatisches Leben in dem Werk. Das „Intermezzo" könnte direkt einer Lustspieloper entnommen sein! Helene Staegemann war oder erschien leider indisponiert, besonders in der hohen Lage. — Das Hauptwerk des 3. Philharmonischen Konzerts (Hans Winderstein) war Schumanns Musik zu Byron's „Manfred", der in Dr. Ludwig Wüllner einen vielleicht einzig dastehenden Vertreter fand. — Im 4. bildete Beethovens „Fünfte" die Säule des Programmes, während das größte Interesse Margarete Preuse-Matzenauer auf ihre Person durch ihre vollendete Vortragskunst und ihre prachtvollen Stimmittel lenkte. — In den Solistenkonzerten errang sich nur Raoul von Koczalski mit seinen Chopin-Vorträgen einen vollen künstlerischen Erfolg, während sein Bach, Mozart, Beethoven (op. 111) und selbst Schumann problematische Leistungen waren. — Alberto Jonás spielte eine Klaviersuite von Paul Ertel, deren Scherzo fantastique am meisten fesselte. Im übrigen zeigte er mehr Technik als seelische Erfassung und Vertiefung. Charlotte Rehfeld enttäuschte als Sängerin diejenigen, die das geschmackvolle Programm angezogen hatte. Ebensowenig konnte Jacoba Schumm mit ihrem Geigenspiel nachweisen, daß sie für das etwas süßliche „Romantische Konzert" von Godard und das A-dur Konzert von Saint-Saëns den erforderlichen französischen Schliff schon besitzt. Besser schnitt Nelly Harder mit der D-dur Violinsonate op. 12 von Beethoven ab, doch wird sie noch eifrig studieren müssen, ehe sie sich in der großen Öffentlichkeit mit schwereren Aufgaben hören läßt.

Martin Frey

HAMBURG: Kürzer als je zuvor war die Weihnachtspause in den Konzertsälen. Schon am Tage nach Neujahr gab der junge russische Geiger Sascha Culbertson, der kurz vor den Feiertagen vor leerem Saal zum erstenmal aufgetreten war, sein zweites, nicht wesentlich stärker besuchtes Konzert. Culbertson kann sehr viel, aber sein Können gewährt einstweilen nur den Reiz des Virtuosen und Artistischen, die Beteiligung seelischer Kräfte blieb in seinem Spiel zu vermissen. — Arthur Nikisch brachte im 3. Konzert als Novität für Hamburg Kauns c-moll Symphonie, die er mit dem Berliner Philharmonischen Orchester in Berlin bereits zu Beginn der Saison aufgeführt hatte. Das

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

herbe, düstere und trotzige Werk war nichts für den Geschmack der Abonnenten dieser Konzerte — trotz einer wahrhaft glänzenden Wiedergabe wurde die Symphonie mit einem so minimalen Beifall aufgenommen, daß man fast von einer Ablehnung sprechen kann. Damit ist natürlich gar nichts gegen das Werk, das doch die großen Vorzüge einer kräftigen, einheitlichen, romantischen Stimmung, einer bedeutenden formalen Gestaltungskraft und hohen musikalischen Ernstes einzusetzen hat, bewiesen. Noch mehr Daseinsberechtigung in großen Konzerten, die mit einer Zuhörerschaft zu rechnen haben, an die man künstlerische Ansprüche stellen darf, würde das Werk gewinnen, wenn der Komponist sich entschließen könnte, ihm einen anderen Schlußsatz zu geben. In seiner jetzigen Gestalt entspricht dieser Schlußsatz kaum dem Wesen dessen, was wir von einem symphonischen Abschluß zu erwarten berechtigt sind. Franz von Vecsey spielte das vielfach spröde, aber sehr wertvolle und eigenartige Violinkonzert von Sibelius. — Auch eine Novität, und zwar eine Uraufführung, bescherte uns Siegmund von Hausegger im 6. Philharmonischen Konzert mit Bischoffs zweiter Symphonie in d-moll. Nach der ersten Symphonie Bischoffs, die in starker Abhängigkeit von Richard Strauß entstanden war, als Musik aus einem zwar nicht angegebenen, aber doch sicherlich vorhandenen bestimmten Programm, nach dieser lauten, aufgeregten Musik, die uns von großen inneren Erlebnissen zu künden trachtet, wirkt die neue d-moll Symphonie fast wie ein Idyll. Musik aus dem Geiste des absolut Musikalischen. Daher ein viel bedeutenderes Ebenmaß in der Form, daher der Verzicht auf die letzten und sublimsten Differenzierungen des Ausdrucks. Von den Schauern künstlerischer Geburtswehen erzählt uns dies Werk, das ganz auf der Sonnenseite emporgesprossen scheint, nichts oder nur wenig; zu den gewaltigen Höhepunkten, von denen aus man sich in erhebender Einsamkeit von der Erdenlast erlöst fühlt, dem Ewigen nähergerückt — von all diesem Größten und Letzten will Bischoff uns diesmal nichts sagen. Er durchmißt den kleinen Kreis beruhigter Gefühle, das Krampfartige ist gewichen, alle Wogen haben sich geglättet. Fast wäre man versucht, diese Symphonie auf Grund ihres Gedankeninhalts als Sinfonietta oder als Suite größeren Stils zu charakterisieren. Man könnte das um so leichter wagen, als diejenigen Sätze, in denen die symphonischen Entscheidungskämpfe ausgerungen zu werden pflegen: der erste und der letzte Satz, ihrem inneren Wesen und ihrem äußeren Aufbau nach kaum als vollwertige Symphoniesätze gelten können. Der letzte Satz insbesondere bietet weder in seiner leicht gewogenen Thematik, noch in seiner rhythmischen Bewegung die Basis, die den krönenden stolzen Aufbau einer Symphonie zu tragen vermag. Und auch der erste Satz, der einen balladesken Gedanken spinnt, ohne dabei die zunächst liegenden Versuche zu machen, unsere musikalische Spannung straffer anzuziehen, der sicherlich nicht aus Mangel an Wissen, sondern in irgendeiner poetisierenden Absicht auf die Anreize tonaler Gegensätzlichkeit verzichtet, auch dieser Satz übersteigt nicht eigentlich das Niveau der Suite. Von den Mittelsätzen des ungeziert und flüssig gearbeiteten Werkes, das sich aus den Umklammerungen der Straußschen Polypenarme erfreulich frei gemacht hat, überragt der Intermezzoteil bei weitem den Andantesatz. Denn während in diesem bedenkliche Abstiege in das Tiefland geschwollener Opernpathetik keine rechte einheitliche Stimmung aufkommen lassen, entwickelt sich das Intermezzo in reizender Grazie zu einem pikanten, geistvoll harmonisierten und geistvoll instrumentierten Zwischenspiel von sehr charakteristischer Profillinie. Dieser Satz, bei dem man wohl an die Galanterie der Rokokozeit denken mochte, oder an Pierrot Lunaire, entschied den äußeren Erfolg der Symphonie, der die Zuhörerschaft bis dahin mit abwartender Skepsis gefolgt war. Solist dieses Konzertes war der Geiger Carl Flesch, der sich weiter mit nichts Besserem als dem Joachimschen Violin-Konzert zum ersten Male in Hamburg vorstellte. Sein Erfolg war groß. Natürlich wird Flesch wesentlich tiefer interessieren, wenn man ihm hier einmal in einer anderen Aufgabe begegnet. — Den ersten Liederabend im neuen Jahre gab Elena Gerhardt, die diesmal in besonders glücklicher seelischer und ausnehmend günstiger stimmlicher Disposition mit Liedern von Brahms, Schubert und Wolf wahre Triumphe feierte; berechtigte Triumphe, wie man hinzufügen darf.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Unter den vorweihnachtlichen Konzerten nahm das 3. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle (Dirigent Karl Gille) das meiste Interesse in Anspruch. Die erste, Schumann gewidmete Programmhälfte enthielt dessen Genoveva-Ouvertüre und d-moll Symphonie, die zweite brachte als Novität ein unsäglich albernes Stück von Ljadow („Kikimora") und Bizet's niedliche „Kindersuite". Frieda Hempels Liedergesang atmete diesmal bedeutend mehr Innerlichkeit als bei früheren Gelegenheiten. — Von allen übrigen Konzerten ist nur der Klavierabend des Pianisten Leo Kestenberg wert erwähnt zu werden, wegen seines hervorragend künstlerischen Programms („Liszt-Abend") und der geistig wie technisch gediegenen Leistungen dieses Pianisten.

L. Wuthmann

KÖLN: In einem Weihnachtskonzert, das Fritz Steinbach am Dreikönigstage mit der ersten Chorklasse des Konservatoriums in der Christuskirche unter der dankbarsten Anteilnahme eines sehr zahlreichen Auditoriums gab, gelangten eine Anzahl bekannter, aber auch einige noch nicht gehörte Weihnachtslieder (so das „Congratulamini nunc omnes" von N. Zanchius) zur Ausführung; auch den Englischen Gruß und das Geistliche Lied (Doppel-Canon) von Brahms hörte man. Ganz ausgezeichnet bewährte sich der durch Steinbach auf besondere Höhe gebrachte a cappella-Gesang der Schüler. In trefflicher Form steuerte das Gürzenich-Quartett Haydns Largo Fis-dur und Angelus von Liszt bei, während die Altistin Else Pfaff sich solistisch mit Bach und Cornelius verdient machte. — Das 6. Gürzenich-Konzert bestätigte durchaus den von Friedrich Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama" bisher in den verschiedensten oder, sagen wir, verschiedenartigsten Aufführungen hervorgerufenen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vorzüglichen Eindruck als einer der schönsten und wertvollsten Tonschöpfungen, die in ähnlicher Art seit längerer Zeit erschienen sind. Steinbach ließ die so erfreuliche Neuheit in grandiosem Stile vor uns erstehen. Hohe Begeisterungsgrade zeitigte dann Willy Heß mit der faszinierenden Art seines Vortrags von Bruchs Violinkonzert d-moll. Als zweite örtliche Neuheit wurde auch die englische Orchester-Rhapsodie „Brigg Fair" von Frederick Delius sehr gut aufgenommen. Steinbach und sein Orchester boten dann noch Erlesenes mit einer glanzvollen Wiedergabe von Beethovens Vierter Symphonie. Paul Hiller

LEIPZIG: Beim diesmaligen Neujahrskonzert im Gewandhause ist den Zuhörenden mit wahrhaft fesselnden Darbietungen bestens über alle Sylvester-Nachwehen hinweggeholfen worden. Liszts „Orgelphantasie und Fuge über B-a-c-h" in bedeutender Wiedergabe durch Karl Straube, das geniale Orchesterscherzo „Der Zauberlehrling" von Paul Dukas, um dessen Erstaufführung im Gewandhause Arthur Nikisch und das Orchester sich in hohem Grade verdient machten, und die e-moll Symphonie von Brahms in Nikischs unübertrefflich-schöner Interpretierung umrahmten da Gesangsvorträge von Margarethe Siems, die mehr noch als in Mozarts Entführungs-Arie „Martern aller Arten" bei der von Maximilian Schwedler mit lautersten Flötenklängen durchwobenen Wahnsinnszene der Lucia mit ihrer reizvollen Stimmhöhe und ihrem flimmernden Koloraturensingen zu faszinieren vermochte. — Im 6. Philharmonischen Konzert, das tags darauf stattfand, führte Hans Winderstein auf löbliche Art Händels C-dur Concerto grosso (bearbeitet von Mottl), Beethovens c-moll Symphonie und eine wirksame „Lyrische Suite" op. 54 von Edvard Grieg (tatsächlich feine, von Anton Seidl herrührende Instrumentationen der vier Griegschen Klavierstücke „Hirtenknabe", „Norwegischer Bauernmarsch", „Notturno" und „Zug der Zwerge") vor, und dazwischen sang mit wundersam gewaltigen Tönen Margarete Preuse-Matzenauer die Sextusarie aus „Titus", mehrere Lieder von Brahms und die ihr am allerschönsten gelingende große Szene und Arie des Adriano aus Wagners „Rienzi". – An einem eigenen Klavierabend erledigte auf immer nach allzufahrlässige Weise der talentierte Artur Reinhold ein Programm, in dem als Novität eine an Bargiel und Grieg erinnernde, spielenswerte Suite op. 6 von Walter Niemann auffallen mußte. — Am gleichen Abende hat sich neben der technisch-unfertigen Geigerin Jacoba Schumm der vornehm virtuose Pianist Alberto Jonás, dem man unter anderem für die Bekanntgabe einer kunstreich-geistvollen Suite op. 26 von Paul Ertel zu danken hatte, vollen Beifall erspielen können. — Das Sevčik-Quartett leitete seinen auf Liedervorträge des allzu stimmlosen Theodore Byard und auf eine etwas farblose Reproduktion des Schumannschen Es-dur Quintettes mit Gertrud Steuer am Flügel hinauslaufenden 3. Kammermusik-Abend durch die Erstvorführung des d-moll Streichquartettes op. 56 von Jean Sibelius ein, einer suitenartigen Folge von gut kontrapunktierten eigenartigen Tonsätzen, für deren Mangel an Gefühlsinhalt man sich an dem Untertitel „voces intimae" schadlos zu halten hat. — Ganz auf historische Belehrung und Anregung hatte Dr. Georg Göhler das von ihm als Cembalo-Dirigent und als Pultdirigent geleitete 4. Abonnementskonzert der Musikalischen Gesellschaft eingestellt. Es folgten sich da eine von Göhlers selbst für den praktischen Gebrauch eingerichtete kurzweilig-kunstgerechte C-dur Partie (Partita) für Streichorchester, Trompeten und Cembalo von Joh. Caspar Ferdinand Fischer (aus dem Jahre 1695), das in der Ausführung sehr schön gelingende h-moll Concerto grosso von Händel, das außerhalb der Haydn-Zentenarfeier überflüssig wirkende G-dur Violinkonzert von Haydn, die virtuosere und zugleich doch auch innerlicher anmutende concertante Es-dur Symphonie für Violine und Viola mit Orchester von Mozart, und die Achte Symphonie von Beethoven. Der Dirigent und das Winderstein-Orchester vollbrachten durchweg Löbliches, und von dem solistisch mitbeteiligten Künstlerpaare Alexander und Lilli Petschnikoff erspielte sich diesmal die Gattin den größeren Erfolg. — Bruno Hinze-Reinhold brachte an seinem zweiten Klavierabend als Novitäten zwei klanghübsche Über-Jensensche „Waldesgespräche" aus Hugo Kauns op. 78 zu guter Wirkung und wurde bei einigen Sätzen der „Kreisleriana", bei Schumanns Fis-dur Romanze und bei Liszts „An den Zypressen der Villa d'Este" zum fesselnden Klangpoeten.

Arthur Smolian

LEMBERG: Nach dem Festtrubel der Chopin-Woche kehrte der Alltag zurück und mit ihm die lange Reihe der verschiedensten Konzertproduktionen. Das Galizische Konzertbureau M. Türk bringt heuer nur Hervorragendes. Wir hörten die verblüffende Gesangstechnikerin Yvonne de Tréville, ferner Joan de Manén, Pablo Casals, zweimal die Münchner Tonkünstler unter José Lassalle, die u. a. Rózyckis „Anhelli" und Karłowicz' „Lithauische Rhapsodie" mit großem Erfolge spielten. Als guten Anfang im neuen Jahre hörten wir zweimal die Brüsseler, die Beethoven (1. Abend), Dohnanyi, Grieg und Franck (mit T. Pollak am Klavier) mit wahrer Meisterschaft vortrugen. — Dann erneuerte man die Bekanntschaft mit Guilhermina Suggia-Casals und Stefi Geyer, die beide reichen Beifall ernteten. — Von einheimischen Künstlern nenne ich nur den Geiger W. Kochański, der sein Berliner Programm sehr gut vortrug, H. Melcer (Klavier), St. Argasińska (Gesang), L. Rosenbusch (Klavier). — Der neue Konzertsaal des Musikvereins wurde bereits am 27. November eröffnet. Es gelangten J. Galls Kantate, Rózyckis „Warszawianka" und Leonore III zur Aufführung. Alfred Plohn

MAINZ: Die Weihnachtszeit war arm an nennenswerten Konzerten. In dem 4. Symphoniekonzert der städtischen Kapelle sang Maria Philippi zwei Arien von Händel und die „Rhapsodie" von Brahms, deren tiefen Inhalt die Künstlerin erschöpfend wiederzugeben verstand. Richard Buchholz

MANCHESTER: Aus den Programmen der Hallé Concerts erwähne ich die Symphonieen No. 4, 6, 7 und Ouvertüren „Egmont" und „Leonore" No. 1 von Beethoven, Symphonie B-dur von Schumann, No. 4 von Brahms, Symphonische Variationen op. 78 von Dvořák, „Tod und Verklärung" von Strauß. Ein Abend unter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mitwirkung von Solisten und Chor war ausschließlich Wagner gewidmet. Fritz Kreisler spielte das Brahmssche, Willy Heß das 3. Bruchsche Violinkonzert, Harold Bauer das Schumannsche und Johanna Stockmarr das Griegsche Klavierkonzert. — In den Gentlemen's Concerts erklangen die Italienische Symphonie und das Violinkonzert von Mendelssohn (Solist Willy Heß). — Das Brodsky-Quartett spielte Beethoven op. 18, No. 3 und Schubert op. 161; dazwischen hoben Dr. Adolph Brodsky und der hiesige Pianist Edward Isaacs des letzteren Klavier-Violinsonate aus der Taufe. — Daß das Brahmssche Klarinetten-Quintett seit langer Zeit hier wieder zu Gehör kam, verdanken wir dem Robinson-Quartett. — S. Langford sprach in der Manchester Musical Society über Hugo Wolfs Goethe-Lieder, zu denen er geschickte englische Übersetzungen geliefert hat. — Das Briggs-Quartett spielte hier noch nicht gehörte Werke von Sibelius, Reger und Ernest Walker. — Brand Lane führte den „Elias" auf, und zum 2. Harrison-Konzert fand man sich ein, um Vladimir de Pachmann zu sehen und zu hören. K. U. Seige

NÜRNBERG: Im Philharmonischen Verein führte Wilhelm Bruch die Zweite Symphonie von Bruckner auf, die dank der sorgfältigen Einstudierung, namentlich hinsichtlich Dynamik und Agogik, eine ungewöhnlich warme Aufnahme fand. Elsie Playfair spielte u. a. das Violinkonzert von Tschaikowsky mit ebenso bravuröser Technik wie vornehmem Vortrag. — Der Privatmusikverein sah als Gäste das Klingler-Quartett und die Böhmen, jene zum ersten Male, diese, wie schon so oft, von einer aufmerksamen, aufnahmefreudigen Zuhörerschaft dankbar gefeiert. — In einem eigenen Klavierabend riß Ossip Gabrilowitsch nicht sowohl durch seine stupende Technik, als namentlich durch seinen wundervollen Vortrag und den edel singenden Ton und Anschlag zu Bewunderung und Begeisterung hin. — Von einheimischen Künstlern hörten wir in einer Matinée des Nürnberger Trio Beethoven op. 97 und das Dumky-Trio von Dvořák, ferner von der hauptsächlich aus Solisten des Stadttheater-Orchesters bestehenden Bläservereinigung unter Kapellmeister Tittels Oberleitung das konzertante Quartett (Es) für Bläser mit Klavier von Mozart und die D-dur Serenade (Flöte) op. 25 von Beethoven in sehr befriedigender Ausführung. Dr. Steinhardt

POSEN: Das Konzertleben ist in diesem Winter sehr rege. Zwei heimische Sinfonieorchester, von denen die Orchestervereinigung die Theatermusik ausführt, machen sich den Rang streitig, dazu waren die Berliner Philharmoniker mit Steinbach hier und das Blüthner-Orchester kommt auch noch mit Edmund von Strauß und Siegfried Wagner. Sonst sind noch nennenswert: Konzerte des Berliner Domchors, von Petschnikoff, Julia Culp, ein Schumannabend des Prof. C. R. Hennig („Manfred" und „Faust"-musik) mit seinem Oratorienchor, Konzerte von Ignaz Friedman, Frieda Hempel, Burmester, des Böhmischen Streichquartetts und ein Regerabend des Lehrergesangvereins mit Max Reger als Interpreten seiner Klavierwerke. An Novitäten brachte die Orchestervereinigung Hugo Kauns zweite Symphonie c-moll. A. Huch

SONDERSHAUSEN: Die Konzerte dieses Herbstes wurden sämtlich an Stelle des erkrankten Prof. Herfurth durch seinen Vertreter Prof. Corbach geleitet. Die Hofkapelle führte unter seiner umsichtigen Direktion außer bekannten symphonischen Werken von Beethoven, Brahms, Strauß, Dvořák, Tschaikowsky u. a. als bemerkenswerte Neuheit die Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare von Paul Scheinpflug aus. Die humorbelebte Komposition gefiel sehr vermöge des Charakteristikums der zugrunde gelegten altenglischen Marschmelodie und der grotesken musikalischen Illustration Sir Falstaffs. Neue Instrumentalwerke wurden durch hiesige und auswärtige Solisten zu erfreulicher Anregung geboten. Mabel Martin-München spielte mit Prof. Corbach die Sonate in e-moll op. 30 für Violine und Klavier von Ludwig Thuille, ein Werk voll krauser Chromatik im Klavierpart und dominierender Kantilene in der Geige. Als ein höchst eigentümliches Kammermusikstück wirkte ein dreisätziges Trio für Violine, Violoncell und Flöte vom Leipziger Gewandhauscellisten Emil Robert-Hansen. Der Komponist nutzt seine originelle Wahl der Instrumente in dem melodiösen und feingearbeiteten Ensemblewerk zu überraschenden und lieblichen Klangwirkungen aus. Julius Klengel machte uns mit seinem d-moll Konzert für Violoncell bekannt, von des Meisters Händen mit vollendeter Kunst der flimmernden Technik und des großen Tones ausgeführt. Die tüchtige Pianistin Mabel Martin kreirte ein anmutiges Variationenwerk von Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner und machte mit dem op. 1 von Hermann Klum, einem tapfer stürmenden „Intermezzo", für ein junges Talent Propaganda. Als begabter Tonschöpfer kleiner Charakterstücke debütierte Fritz Vögely mit drei poetischen Stimmungsbildern „Traumstimmen", in denen eine differenzierte Natur sich in modern-interessanter Form äußert. Celeste Chop-Groenevelt dagegen widmete dem b-moll Klavierkonzert von Tschaikowsky ihre bedeutende reproduktive Kunst. Und so tat auch die Joachimschülerin Melanie Michaelis aus München, indem sie im Geist ihres Meisters Beethovens Violinkonzert spielte. Von Vokalmusik in großer Form wurde „Das verlorene Paradies" von Bossi vom Cäcilienverein unter Leitung von Paul Gremels geboten. Solisten: Selma vom Scheidt, Frl. Bandel, Albert Fischer, der uns außerdem mit einem inhaltreichen Liederabend erfreute. M. Boltz

STETTIN: Gar zu gern würde ich einmal von wirklich großen Stettiner Musikbegebenheiten berichten; aber woher nehmen und nicht stehlen! Gewiß hat unser Publikum einiges Kunstinteresse; aber es klebt zu sehr an Personen und scheut geistige Anstrengungen. Dem entspricht wieder auf aktiver Seite ein Mangel an kühnem Wagemut. Die Stadtväter gehen darin mit gutem Beispiel voran, indem sie das heiß umstrittene Projekt eines städtischen Orchesters nicht flott machen wollen. Dafür ist jetzt wenigstens mit dem Stadttheater-Orchester ein Kompromiß geschlossen, demzufolge nun doch einige Symphonie- und Oratorienkonzerte mit heimischen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zivil-Orchesterkräften ausgerüstet werden können. Ein trefflicher Dirigent ist in unserem neuen städtischen Musikdirektor Robert Wiemann ebenfalls zur Stelle. Mutig-männliche Hervorhebungs- und Steigerungskunst, sowie fortreißend-schwungvolle Rhythmik sind Merkmale der Wiemannschen Direktion, die einige symphonische Glanzleistungen (Beethovens „Vierte" und Grieg „Im Herbst"), schlagfertige Männerchöre des Lehrervereins und namentlich die mit dem Musikvereinschor sehr geistesfrisch herausgebrachte „Schöpfung" hervorleuchten ließen. Unter den Solisten dieser Veranstaltungen gebührte den Sopranistinnen Anna Kämpfert und Elisabeth Ohlhoff die Palme. — Konzerte der großzügig beanlagten Pianistin Ida Suske und des kleinkünstlerisch feinsinnig chormeisternden, gefällig-volkstümlich erfindenden Ph. Gretscher vervollständigten das hier bodenständige Musikleben, das freilich durch den importierten Musikstrom nicht selten überrauscht wurde. Da es sich hierbei um beglaubigte Werte handelt, genügt es zu sagen, daß die Berliner Philharmoniker unter Panzner, der Domchor unter Rüdel, das Blüthner-Orchester unter E. von Strauß, die Brüsseler, die Böhmen und das Fitzner-Quartett, Burmester, Petschnikoff, Hekking, Julia Culp und Maria Philippi, daß sie alle, alle kamen und siegten. Neben einem Schwall von Liederabenden kam das Klavier etwas zu kurz. Nur Raoul Koczalski suchte bei uns — vergeblich — nach Boden, ebenso wie ich bei ihm nach einer festen Persönlichkeit; seine ausgefeilte Virtuosität in allen Ehren. Ulrich Hildebrandt

STUTTGART: Als Abschluß der ersten Hälfte der Musikzeit und zur Eröffnung der zweiten, unmittelbar vor und nach der Weihnachtspause, gab das Wendling-Quartett unter pianistischer Mitwirkung von Carl Friedberg und Max v. Pauer zwei Kammermusik-Abende, die besonders in den Werken mit Klavierbeteiligung, den Quartetten op. 20 von Serge Iw. Tanéjew und op. 25 von Brahms und dem Trio op. 65 von Dvořák, hervorragende künstlerische Höhen erreichten. — Das hier übliche große Konzert der Hofkapelle am ersten Weihnachtsfesttag stand unter der Leitung von Erich Band und brachte in der Balletsuite aus „Cephale et Procris" von Grétry, in der klanglich pikanten Bearbeitung von Mottl, in dem von Adolf Benzinger mit feinstem Geschmack gespielten Klavierkonzert c-moll No. 24 von Mozart und der „Vierten" von Beethoven froh und licht gestimmte, in der Ausführung fein ausgearbeitete Musik. — An Solistenkonzerten sind nur noch zu nennen: ein Violinabend von Albert Spalding, der sich mit vielseitigem technischen Können und vor allem mit dem Ausdruck einer stark musikalischen Natur in seinem Spiel sehr günstig hier einführte, und ein Liederabend von Ida Reman, einer Sängerin, deren Vorträge mehr durch eigenartig persönlich gefärbte Vortragskunst in der Sprachbehandlung, als durch rein gesangliche Reize interessierten. — Das Königliche Konservatorium zog mit Beginn des neuen Jahres aus dem alten, längst zu eng gewordenen Anstaltsgebäude in ein prächtiges neues. Bei der Einweihungsfeier, die in Gegenwart der Königin und vieler Mitglieder der Königlichen Familie begangen wurde, gab der Direktor der Anstalt, Max v. Pauer, der Freude über das nun endlich durch die Opferwilligkeit vieler Kunstfreunde Errungene Ausdruck und entwickelte für den weiteren künstlerischen Ausbau der Schule ein Programm, das zu den schönsten Hoffnungen für das Gedeihen der Anstalt berechtigt. Oscar Schröter

TSINGTAU (Kiautschou): Wie sehr das musikalische Leben der Kolonie durch die Niederlassung von Elisabeth Gutherz-Hönel gewonnen hat, bewies aufs neue ein glänzend verlaufener Internationaler Volkslieder-Abend, den die junge Künstlerin im Mai zum Besten des Stipendienfonds der Deutsch-Chinesischen Hochschule veranstaltete. Sie sang außer deutschen auch französische, italienische, norwegische, wallisische und ungarische Volkslieder, und zwar — sehr zugunsten der Wirkung — fast durchweg mit den Originaltexten. Auch als Lehrerin entfaltet Frau Gutherz eine erfolgreiche Wirksamkeit. — Von den letzten populären Symphoniekonzerten der Bataillonskapelle unter O. K. Willes Leitung brachte das 11., im Seemannshause unter Mitwirkung des Gemischten Chores veranstaltete ein volles Haus und damit einen der tätigen Kapelle sehr zu gönnenden pekuniären Erfolg. Das Programm umfaßte von Beethoven die „Coriolan"-Ouvertüre und die Phantasie op. 80 für Klavier (der Unterzeichnete), Chor und Orchester, sowie Webers „Preziosa"-Musik mit verbindender Deklamation (Herr Geim; Preziosa: Hedwig Wille). — Die übrigen Konzerte fanden in der Aula der Gouvernementsschule statt und brachten u. a. Werke skandinavischer Komponisten (Gade, Svendsen, Hartmann, Sibelius, Grieg), Schumanns „Frühlings-Symphonie" und einen Wagner-Abend. Am 11. September eröffnete die Kapelle die neue Spielzeit mit einem vom Verkehrausschusse veranstalteten Konzert, dessen Programm aus Rücksicht auf die Badegäste etwas bunter als gewöhnlich geraten war (Weber, Wagner, Saint-Saëns, Grieg, Humperdinck, Liszt). Als Solistin war Elisabeth Gutherz-Hönel gewonnen, die Lieder von Schumann und Grieg beisteuerte.
Dr. Georg Crusen

WIEN: Eine Reihe von Novitäten und eine dazu, die fast durchwegs angeregt, im einzelnen sogar gefesselt hat. Eine darunter, die das freilich durch ihr Negatives getan hat: Nicodé's „Gloria". Ein Monstrum; ein Hohlspiegelbild mißverstandener moderner Musik, mit blendender Technik gefügt, manchmal höchst amüsant in der Virtuosität, außermusikalische Einfälle mit den Mitteln der Musik auszudrücken und obendrein mit sehr realistischen. Das Vogelkonzert zum Beispiel oder die Fröscheversammlung im Teich — beide paradigmatisch für das ganze äußerliche und wenig künstlerische Verfahren des Komponisten, der mit Trillerpfeifen und Pikkolos die zwitschernden, gellenden Morgenrufe der gefiederten Waldbewohner, mit Ratschen, Knarren und Fagott die quakenden der Sumpfherrschaften nachbildet; eine ganz geistlose, wenn auch in ihrer Orchesterbravour unterhaltende Art, die aber dem Wesen der Musik ganz fern ist, die die Morgenstimmung in ihrer Totalität zu einem klingenden Symbol bringt, vielleicht mit vorübergehenden realistischen Details, wie es Vogelrufe oder Blätter-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

rauschen sind, aber doch nicht als glatter Abklatsch ihrer Geräusche, sondern durch die Psyche des Erlebenden hindurchgegangen, pantheistisch empfunden und derart in Tönen gestaltet. Wer Mahlers Dritte Symphonie kennt, ohne die „Gloria" überhaupt nicht zu denken ist, wird gerade diesen Unterschied deutlich fühlen und sich darüber klar werden, wie seicht dieses banalisierte Nietzsche-Potpourri als „programmatische" Grundlage des Ganzen ist, wie künstlich aufgedonnert und anspruchsvoll in ihrer Plattheit das Überwindertum dieses wie aus dem „Götz Krafft" oder bestenfalls einer Frenssen'schen Phantasie entsprungenen Sturm- und Sonnensängers wirkt und wie auch seine Musik, unbeschadet ihrer glänzenden Mache und mancher geistreichen, ja sogar empfindungsvollen Partie des Werks, den Eindruck des Künstlichen, Willkürlichen, innerlich Unwahren und grotesk Überspannten macht. Die Aufführung der vielleicht für Manche abschreckend-heilsamen und zur Rückkehr mahnenden Schöpfung war ein Husarenstück des Tonkünstlerorchesters, des Philharmonischen Chors und seines Dirigenten Franz Schreker, der die ungeheuer komplizierte und in ihrer Ausführung sehr anstrengende Partitur trotz verhältnismäßig weniger Proben mit Glanz und Klarheit interpretierte. Das Wertvollste des Abends war übrigens der Anfang. Ein neuer „Psalm" von Alexander von Zemlinsky; ein von verheißungsvoller Freudigkeit erfülltes Werk, ohne jegliches Archaisieren einen harfenrauschenden, in Gold und Prunk glänzenden und dann wieder hirtenmäßig schlichten und gläubigen Bibelstil wunderschön gestaltend, — von erlesenster Stimmung in seinem Beginn und besonders in seinem Schlußteil, voll feinster Klangreize und lieblich ernster melodischer Linie. Ein Chorverband, der es — wie der Philharmonische Chor, mit Ausnahme der nicht ganz durchsichtig gewordenen Mittelpartie — vermag, die ungemeinen Schwierigkeiten des Psalms zu bewältigen, wird durch seine Wiedergabe Freude haben und Freude machen. — Die übrigen Neuheiten sind weniger aggressiv als „Gloria", weniger geschlossen und vollkommen, wenn auch leutseliger entgegenkommend, als das kleine Meisterwerk Zemlinskys. Eine Ouvertüre zu Corneilles „Polyeucte" von Paul Dukas, an sich sehr vornehm, aber auch sehr blaß, enttäuschte nach den flimmernden Mysterien des „Blaubart" und dem witzig ungezogenen „Zauberlehrling" des geistvollen Franzosen: man hätte entweder ein Werk erhofft, das die alexandrinische Barocktragik des Dichters in der gemessenen Leidenschaftlichkeit alter Musikformen wiedergibt oder eines, das den menschlichen Gehalt des Dramas in zeitlosen Tönen spiegelt. Keins von beidem: nur eine ziemlich konventionelle Feierlichkeit, wenig bewegt, ohne rechte Physiognomie. Auch im Orchestralen nicht, das Dukas sonst so meisterlich beherrscht. Ähnlich bei „Brigg fair" von Frederick Delius (beide Werke im Konzertverein unter Löwe): nicht nur im Widerspruch mit der an Burnssche Köstlichkeiten anklingende dichterische Unterlage, — auch in der kontrastlosen Verschwommenheit dieser Variationen, die, trotz reizvoller Details und schwermütiger Volksliedhaftigkeit in einzelnen Teilen, ohne zwingenden Eindruck vorübergehen. Wenn auch unter ganz anderem Eindruck, als das von Huberman mit sichtlicher Liebe gespielte neue (zweite) Geigenkonzert von Fritz Kauffmann: ein vollkommen auf süßliche Kantilene gestelltes, aufreizend unbedeutendes und im Formalen ebenso wie in seiner veralteten Orchesterhomophonie durchaus anfechtbares Werk, ohne innere und äußere Entwicklung und thematische Logik. Unorganische Salonmusik; im besten Falle. — Zwei andere Konzerte haben unter der Leitung ihrer Komponisten mehr interessiert: das von dem vortrefflichen, geist- und temperamentvollen Geiger Robert Pollak voll Verve vorgetragene Violinkonzert von Emile Jaques-Dalcroze, ein sehr lebendiges, phantastisches, aber in der Qualität der Erfindung ein wenig ans Ballet mahnendes Werk, zu dem die hübschen Jüngerinnen der Dalcrozeschen „Rhythmischen Gymnastik" in ihren reizvollen Tanzbewegungen als willkommene Ergänzung erwünscht gewesen wären und die dann erst in der Summe von Musik und rhythmisch belebter Körperlichkeit eine künstlerische Einheit zuwege gebracht hätten, die dem Werk an sich mangelt; und Busonis — von seinem ausgezeichneten Schüler Leo Sirota mit schwungvollem Enthusiasmus und glanzvoller Technik vorgetragenes — Klavierkonzert mit Männerchor: eine sehr umfangreiche, in fünf stark kontrastierte und doch thematisch einheitliche Sätze gegliederte Schöpfung, deren Ernst und deren trotzig männliche Verwegenheit sofort offenbar wird, aber deren innerer Zusammenhang mir beim ersten Hören ebensowenig klar zu werden vermochte, als die verschiedenartigen musikalischen und poetischen Probleme, die der Tondichter in neue Formen zu bringen versucht hat — und ein Künstler vom Range Busonis hat das Anrecht darauf, so ernst genommen zu werden, daß ein oberflächliches Urteilen oder gar Aburteilen nach einmaliger Vorführung abzulehnen und bis zu besserer Kenntnis des Werks aufzuschieben ist. — Von all diesen Neuheiten aber hat keine auch nur annähernd die aufregende und hinreißende Wirkung geübt, die dem von Walter, Rosé und Buxbaum (an einem von der Musik- und Theaterzeitschrift „Der Merker" veranstalteten Abend) wundervoll gespielten Klaviertrio des 13jährigen Erich Wolfgang Korngold beschieden war. Als Mitherausgeber jener Revue und als Veranstalter jenes Abends ist es mir verwehrt, über die anderen in das Programm aufgenommenenen neuen Werke ausführliches zu sagen, und ich habe mir deshalb — da sich die Leser der „Musik" für einzelne neue Arbeiten der gleichzeitig mit dem Trio aufgeführten Jungwiener interessieren dürften — die kritische Assistenz eines Fachkollegen erbeten. Das Trio aber und noch mehr sein junger Autor steht so fern von allen Relativitäten, daß ich es mir nicht versagen kann, von dem Phänomen zu sprechen, das sich in diesem unheimlichen Werk ausspricht. Unheimlich, wenn man das Alter seines Schöpfers erwägt und die Leidenschaftlichkeit, die eiserne, zwingende Geschlossenheit des Ganzen, die in weiten Bögen gezogene Melodik und die unerhörte Einheit dieser vier in thematischem Ineinander, nicht nur im Aneinander aufblühender Sätze auf sich einstürmen läßt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kein Motiv, das unvorbereitet eintritt; keine Episode, die nicht ihre organische Rechtfertigung findet; nichts Leeres und Willkürliches in der Führung: wie Hörmann auf seinen Bildern jeden Quadratzoll zu „beweisen" vermochte, so kann es Erich Korngold mit jedem Takt seines Trios. Auch harmonisch; allen Einwänden zum Trotz, die gegen die seltsam herbe, eigenwillige und doch durchaus lebendige harmonische Welt des Werks gerichtet waren und die im Augenblick widerlegt werden, wenn man es versucht, die „anstößigen" Stellen durch „normal" harmonisierte und modulierte zu ersetzen: Augenblicks wird alles tot, blaß und leer, was vorher voll frischen, jugendlich spröden Reizes geklungen hat. Der erste Satz in seinem fast beängstigenden Sturm, den man sich aus der Kindesseele heraus gar nicht zu deuten vermag, das Scherzo in seiner mutwilligen Frechheit, das Larghetto in seiner zärtlich scheuen Schwärmerei, das Finale, in dem sich schließlich alle Motive zu kecken Walzerreigen vereinen und mit einem Groteskssprung, jedes noch einmal geschwind die Maske lüftend, von der Bühne verschwinden — einer nach dem andern eine unbegreifliche Manifestation des Geistes Musik und eine, die all seine unerforschlichen Wunder und Rätsel umso unmittelbarer fühlbar macht, weil er sich die Seele eines vom Leben und Erleben unberührten Knaben erwählt hat. Ich habe es schon nach dem „Schneemann" ausgesprochen und wiederhole es nach dem Trio, noch eindringlicher nach der eben vollendeten, einfach unbegreiflichen Sonate des Dreizehnjährigen: hier wächst — wenn diese Entwickelung Dauer hat — die schönste Hoffnung unserer Musik heran.

Richard Specht

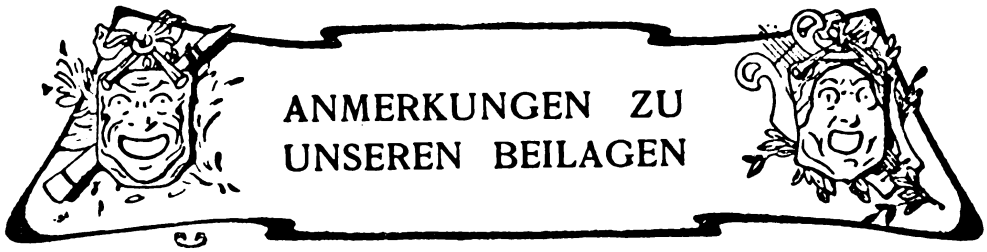
„Ein Novitätenkonzert und ein leerer Saal sind in Wien fast gleichbedeutend." Der diese Worte in dieser Zeitschrift vor kaum einem Jahre schrieb, hat inzwischen alles getan, was in seiner Möglichkeit lag, um sich selbst zu desavouieren. Als leitender Mann der Musikzeitschrift „Der Merker" ist er so lange mit eifernder Wärme für alle, die nach seiner Überzeugung gärende Talente sind, eingetreten, bis er eines Tages hingehen und im Saale Bösendorfer ein Konzert anzeigen konnte, in dem ausschließlich junge, zum größeren Teil noch recht verkannte Wiener Komponisten gehört werden sollten. Und siehe da, der Saal war ausverkauft, die Spannung groß, der Beifall stark, nach Korngolds Trio frenetisch. Das für unmöglich Gehaltene ist also Ereignis geworden. Das Interesse für Neues in der Musik ist da und bleibt selbstverständlich nicht auf das eine „Merker"-Konzert beschränkt. Die Leute flüchten nicht mehr in so dichten Scharen, wie früher, wenn in irgendeinem Konzert die Novität an die Reihe kommt. Sie sind neugierig geworden und fangen an zu begreifen, daß auch der Respekt vor der aufstrebenden Jugend eine ganz schöne Sache ist. Die Wiener „Universal-Edition" hat sich opferfreudig auf die Seite der Jungen gestellt, Akademie und Kultusministerium halten auch für „Neutöner" Stipendien bereit, und die Kritik hat gute Gründe, diese Kulturarbeit mit munteren und aufmunternden Reden zu begleiten. Unter solchen Umständen beginnen sich selbst die Gesichter der Verdrossensten langsam aufzuheitern und ich möchte hier der ganz persönlichen Meinung Ausdruck geben, daß der zurückgekehrte Glaube an Welt, Freude und Erfolg die genialen Triebe mancher Komponisten noch mehr beflügeln wird. Wenn das Neue erst aufhören wird, ausschließlich Emanation des Schmerzes und der Bitterkeit zu sein, wird es auch im Lager der Zaudernden, die den Sinn der Kunst nicht so eng zu fassen vermögen, Freunde, Anhänger und Förderer finden. Von dem unfreudigen Grundzug abgesehen, der die neuesten Wiener charakterisiert, ist voll ehrlicher Bewunderung über die Fülle von Talent und Schaffensdrang zu berichten, die sich in dem erwähnten „Merker"-Konzerte offenbarte. Neben Korngolds Trio standen als einzige instrumentale Gabe „Bilder und Geschichten" von Karl Weigl, sechs überaus sorgfältig gearbeitete, amüsant pointierte Klavierstücke, die den Symphoniker auch als Beherrscher der kleinen Form zeigen. Alexander von Zemlinsky versucht im „Lied der Jungfrau" den jäh wechselnden Stimmungen Maeterlinckscher Verse zu folgen. Die Steigerung von wahrhaft religiöser Inbrunst bis zum Schmerzensschrei ist mit bewunderungswürdiger Kunst durchgeführt. Gegen die Singstimme geht Zemlinsky, wie gewöhnlich, mit unerbittlicher Strenge vor. Paul Graener ist ein verschämter Melodiker. „Regenlied" und „Der toten Mutter" sind stimmungsvolle Gesänge, die über grauen Harmonieen schweben. Von Robert Konta waren drei Gesänge nach Dichtungen von Friedrich Nietzsche zu hören. Kontas Kunst wirbt nicht heuchlerisch um Gunst, sie will nur so tief erfaßt sein, wie sie empfunden ist. Als Überraschung wurden vier Lieder von Alma Maria Mahler geboten; nicht weit von dem Lindenbaum, unter dem einst der „Fahrende Gesell" seine schönsten Eingebungen empfangen, steht der Apfelbaum, in dessen Schatten die Gemahlin des fahrenden Meisters ihre anmutige Lyrik geträumt. Die Damen Drill-Orridge und Emmy Heim teilten sich verdienstlich in die Interpretation der Gesänge, die Herren Graener, Konta und Dr. Jokl in die Klavierbegleitung.

Josef Reitler

ZÜRICH: Das 6. Abonnement-Konzert enthielt als Novität eine Humoreske für Orchester von Joseph Lauber, die recht wohl ihren Titel verdient; sie ist mit dezenter Verwendung der modernen Orchesterfinessen flott durchgeführt. Das 7. Konzert brachte die 2. Symphonie von Brahms und „Macbeth" von Richard Strauß. Die Cellistin Beatrice Harrison spielte vollendet das prachtvolle Konzert von Dvořák. Maria Philippi sang Händel- und Schubert-Lieder. — Von den übrigen musikalischen Veranstaltungen müssen die Konzerte der Altistin Mysz-Gmeiner und Edouard Rislers hervorgehoben werden. Risler gab einen historischen Abend französischer Komponisten von Rameau bis Debussy. Des letzteren „Isle joyeuse" besitzt weder Prägnanz noch melodischen Gehalt, dagegen bietet desselben „Soirée dans Grenade" manches rhythmisch Interessante. Neu war eine sowohl rhythmisch als auch thematisch unbedeutende und ermüdende Klaviersonate Vincent d'Indy's.

Dr. Berthold Fenigstein

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Am 15. Januar beging Albert Niemann in Berlin seinen 80. Geburtstag. Mit seinem Namen ist die Erinnerung an die Glanzzeit der Berliner Oper unlösbar verknüpft, an die glorreichen Jahrzehnte, in denen Sänger wie er und Betz dem Wagnerschen Kunstwerk zum entscheidenden Sieg verhalfen. Unser heutiges Porträt — wir haben den Altmeister des deutschen Bühnengesanges bei früheren Gelegenheiten unseren Lesern als Tannhäuser und als Lohengrin vorgeführt — zeigt ihn in der Rolle des Tristan, dessen Darstellung einen Gipfelpunkt des Niemannschen Schaffens bedeutete. Das Bild ist der einzigen existierenden zusammenfassenden Arbeit über den Meistersänger, der ausgezeichneten Monographie Richard Sternfelds entnommen (Band IV der Monographieensammlung „Das Theater", verlegt bei Schuster & Loeffler).

Mit dem folgenden Porträt sei des Nestors der deutschen musikwissenschaftlichen Forschung gedacht: Exzellenz Freiherr D. Dr. Rochus v. Liliencron beging am 8. Dezember seinen 90. Geburtstag. Von seinen zahlreichen Schriften seien hier bloß erwähnt seine grundlegenden Werke „Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert", die „Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1525 bis 1700" und die „Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres". Auch als Mitredakteur der „Allgemeinen deutschen Biographie" und als Leiter der Kommission zur Herausgabe von „Denkmälern Deutscher Tonkunst" hat sich Liliencron ein unvergängliches Verdienst erworben.

Der bedeutendste unter den älteren dänischen Tonsetzern der Gegenwart ist Peter Erasmus Lange-Müller, der am 1. Dezember seinen 60. Geburtstag feierte. Im Jahre 1874 debütierte er mit den gehaltvollen Gesängen „Sulamith und Salomon" und befestigte kurz darauf seinen Ruf durch die eigenartige Orchestersuite „Alhambra". Der Bühne wandte er sich zuerst mit der Oper „Tove" zu (1878); am meisten Erfolg hatten die Opern „Spanische Studenten" (1883) und „Wikingerblut" (1900). Von seinen Schauspielmusiken ist am wertvollsten die zum Märchenspiel „Es war einmal" von Holger Drachmann, ein feinstilisiertes, nationalgefärbtes Werk, von dem viele Stücke, in erster Linie das volksliedartige „Wir lieben unser Land", mit Recht populär geworden sind. Sein Bestes hat Lange-Müller entschieden auf dem Gebiete des Chorliedes und der Lyrik geboten. Was er hier geleistet hat, gehört zum Wertvollsten, was die dänische Vokalmusik aufzuweisen hat. Seine poesie- und seelenvolle, tief eindringliche musikalische Verdolmetschung ist meist skandinavischen Dichtern zugute gekommen.

Die folgenden drei Blätter sind der Erinnerung an verstorbene Meister gewidmet. Zum Andenken an André Ernest Modeste Grétry (geb. am 8. Februar 1741), der in der Entwickelung der komischen Oper eine wichtige Rolle spielt, insofern Isouard, Boieldiu, Adam und Auber auf seinen Schultern stehen, bieten wir sein Porträt, für das uns ein wundervoller Stich von P. Simon nach dem Gemälde von Isabey zur Vorlage diente. — Auch das Bild des hervorragenden Pianisten Johann Ladislaus Dussek (geb. am 9. Februar 1761) ist ein seltenes Stück, das aus der Mendelssohn-Sammlung in Berlin stammt: eine Lithographie von Chabert nach dem charakteristischen Gemälde von Maurin. — Nach einem vortrefflichen Stich von Wachsmann veröffentlichen wir schließlich das Porträt von Domenico Cimarosa, dem Schöpfer der „Heimlichen Ehe", dessen Todestag am 11. Januar sich zum hundertsten Male jährte.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





X 9

ALBERT NIEMANN
ALS TRISTAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



D. ROCHUS FRHR. V. LILIENCRON
✱ 8. Dezember 1820

X. 9

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Mary Steen, Kopenhagen, phot.

PETER ERASMUS LANGE-MÜLLER
* 1. Dezember 1850

X. 9

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANDRÉ ERNEST MODESTE GRÉTRY
* 8. Februar 1741
Stich von P. Simon
nach dem Gemälde von Isabey

X. 9

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANN LADISLAUS DUSSEK
* 9. Februar 1761
Lithographie von Chabert
nach dem Gemälde von Maurin

U of M

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DOMENICO CIMAROSA
† 11. Januar 1801
Nach einem Stich von Wachsmann

X.9

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

5. FASCHINGS-HEFT

Man spricht viel zu leichtfertig vom Lachen in der Welt; ich halte es für eine der ernsthaftesten Angelegenheiten der Menschheit.

Wilhelm Raabe

X. JAHR 1910/1911 HEFT 10

Zweites Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Mephistopheles
Der Hosenkavalier
Szenen aus einem Heldenleben

Arno Nadel
Der Ursprung der Musik
Nach einem Briefe
des Comte Anne-Claude-Philippe de Caylus (1692—1765)

Max Steinitzer
Endlich wird es Licht!

Marie von Bülow
Bülow-Anekdoten

Alfred von Ehrmann
Udo und Ada

Ein Ketzer
„Literatur, die von selbst kommt"
oder Siegfried ist groß, und C. F. G. ist sein Prophet

Mephistopheles
Aus meiner Disharmonielehre
Im Auftrag des
Kunterbunt-Professors Arnold Häßlichberg mitgeteilt

F. A. Geißler
„Der Rosenkavalier"
Uraufführung im Kgl. Opernhause zu Dresden
am 26. Januar

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Kunstbeilagen

Nachrichten und Anzeigen

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DER HOSENKAVALIER

SZENEN AUS EINEM HELDENLEBEN

erlauscht von Mephistopheles

Da rief er seinen Schneider,
Der Schneider kam heran:
„Da miß dem Junker Kleider
Und miß ihm Hosen an".

Dem liebenswürdigen Autor des „Till Eulenspiegel" gewidmet zur freundlichen Erinnerung an die Münchener Begegnung vom 20. September 1910 in der von Richard I. geweihten und von Richard II. entweihten Knorrhütte, Briennerstraße 18. „Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, so menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen!"

Schauplatz: Die eroperte Villa in der bayrisch-sächsischen Schweiz. Ländliches Still- und Stall-Leben in kleidsamen Kniehosen. Am Eingang des Gartens eine Tafel mit dem gutstilisierten Imperativ:

„Achtung vor dem Hunde."

Warum man vor dem Hunde Achtung haben soll, erfährt man nur aus dem Textbuch der neuen Oper des Meisters:

„Hunderln, so klein
und schon zimmerrein."

Auf der benachbarten „Lerchenau" weiden naturwissenschaftlich merkwürdige Tiere: ein von einem „Strauß" erzeugter „Ochs", der seinen Potenzen nach eigentlich ein Stier ist, samt Schillers melkender Kunst-Kuh. Auch Goethes klassische Anforderungen sind in diesem Idyll verwirklicht: „An Wasser, Feuer, Felsenwänden, an Tier und Vögeln fehlt es nicht." Doch —



Aus der Ferne hört man die Schafherde der Bewunderer noch schöner blöken als das Don Quixote-Orchester, und in der Nähe „quinquin"iert ein junges Ferkel. Friedliche Abendstimmung. „Schauen und Schaffen." Es schlägt sieben Uhr (siehe Domestiken-Symphonie). Meister Richard sitzt bei geöffnetem Fenster am Schreibtisch und schaut in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine Logarithmentafel. Er lächelt vergnügt, denn er hat soeben berechnet: wenn die Theater so dumm sind und bei Ankauf seiner neuen Oper sich verpflichten, die beiden alten Ladenhüter, die nicht mehr recht ziehen, jedes Jahr doch noch viermal aufzuführen, dann kann er sich bald ein Zeppelin-Luftschiff anschaffen, in dem er samt der Berliner Hofkapelle an den Nordpol fährt, um dort der „Freude, schöner Götterfunken" eine noch viel kältere Aufnahme als im Berliner Eispalast zu bereiten. Nachdem er so „geschaut", beginnt er wieder mit dem viel weniger vergnüglichen und — ach — so mühereichen „Schaffen". Ja, es ist heutzutage — so überlegt er — nicht leicht, auf der Höhe der nie dagewesenen Sensation sich zu halten. Mit dem Grauslichen ist kein Geschäft mehr zu machen, die alten Hebräer und antiken Griechen, mag man sie noch so modern zurechtstutzen, locken keinen Hund mehr vom Ofen. Die Leute wollen jetzt lieber vergnügt sein und tanzen; abgeschlagene Köpfe und hysterische Weiber ziehen dank der weisen Fürsorge des Zensors nur noch in England, und selbst dort dürfen keine blutigen Häupter mehr abgelutscht werden. „Dreivierteltakt" lautet jetzt die Parole, „Melodie" das Feldgeschrei. Warum sollte Meister Richard, dem der Himmel für alle Fälle einen so berühmten Walzer-Familiennamen verliehen, nicht auch einmal sein Glück im Hopsassa-Tempo versuchen? Vielleicht sind sogar Tonica und Dominante einträglicher als alterierte Kakophonieen: jeder Gassenbub kann es pfeifen, jeder Backfisch kann es singen, jede Militärkapelle kann's im Biergarten spielen. „Sehen Sie, das ist ein Geschäft, das bringt noch was ein." Auf nach Wien, dem gelobten Land! Wo die Ideen fehlen, stellt ein Dreivierteltakt zur rechten Zeit sich ein!

Aber wer den geheiligten Namen Richard trägt, darf wohl gefallen, nicht aber „fall"en. Auch der Vorname verpflichtet. Hm, man lechzt ja heutzutag wieder nach einem neuen Mozart; sollte dem kahlen Schädel nicht eine Perücke ganz gut stehen? Natürlich eine ohne Zopf, denn der wäre ein Majestätsverbrechen am geheiligten Fortschritt. Also: auf ins Zeitalter des Rokoko! Cherubino d'amore: ein Weibchen in Höschen, ein kleines molliges Weibchen, das abwechselnd als Maskulinum, Femininum und Neutrum funktioniert, solch ein süßes 17jähriges Hosenkavalierchen, das schon vor dem ersten Aufgehen des Vorhangs eine musikalisch illustrierte sehr intime Szene mit einer femme de quarante ans erlebt — das wirkt, das zieht, das macht Aufsehen, das bringt was ein! Nur hereinspaziert, meine Herrschaften! Zwar sind die Hosen nicht mehr ganz neu, aber man kann sie gut aufbügeln, so daß es niemand merkt: Freund Hugo, der Stoffschneider, ist zur Hand, der viel Witz hat und Verstand. Es ist der Weiber ewig Weh und Ach, so tausendfach, aus einem Punkte zu kurieren, und diesen Contra-Punkt umschmeichelt Meister Richards brünstiges Orchester ja so

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

süß . . . Fürs Wienerische „Gemüat" werden schon schmalzige Sexten und Terzen sorgen. So sann der kluge Meister.

Es wurde unterdes finster, doch Richard achtet nicht darauf. Ein seltsamer Vogel umflattert ängstlich das Fenster — vielleicht ist's der Flügelschlag des Genius? —, doch Richard achtet seiner nicht. Er ist vertieft in die Partitur des „Hosenkavalier", im Dreivierteltakt wiegt er den perückenlosen Kopf und summt während des Schreibens leise vor sich hin:



(Die Auftakte in den Streichern stets in dem süßlichen Wiener Glissando)





Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Näheres über den Verlauf der Nacht siehe Domestiken-Symphonie ... Nun, da soll noch einmal ein böser Spötter kommen und behaupten, dem großen Richard falle nichts Einfaches mehr ein! Ein Viertelhundert Takte, euphonisch nur Tonika und Dominante, und ein so göttlicher Einfall, daß sogar der Namensvetter, der Walzerkönig von der schönen blauen Donau, neidisch werden könnt'. Ich sag's immer, ein Tausendsassa ist der Richard, und sein Rezept ist unfehlbar: erst etwas, das selbst die gescheitsten Leut' nicht kapieren, und gleich drauf etwas, das auch die dümmsten Rindviecher nachsingen können. Dann kommen sich die gescheiten Leut' recht dumm vor, und die dummen meinen, sie wären recht gescheit. Ja: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen, und jeder geht zufrieden aus dem Haus." Und auch für die Reminiszenzenjäger ist wieder gesorgt: „musikalische Telepathie" zwischen dem See Genezareth und der Lerchenau:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ja, Richard kann auch geistreich sein: der „Herr Vetter" heißt, vom Hebräer Jochanaan ins geliebte Deutsch übersetzt, Johann. Leider vergaß der Meister in der Partitur anzumerken, daß das ein Witz sein soll, und es ist doch so schwer, Witz in seiner musikalischen Komödie zu finden.

Gott sei Dank: „Schluß des zweiten Aufzuges". Das wär' wieder einmal geschafft. Und mit gewohnter Selbstkritik schläft der Meister über seiner eigenen Partitur ein

Der Flügelschlag des seltsamen Vogels rauscht näher, er kommt ans Fenster, er fliegt herein. Es ist gar kein Vogel: eine Fledermaus muß es sein, aber keine gewöhnliche Ohrenfledermaus (Plecotus auritus), sondern eine Fledermaus mit ganz besonders feinen Ohren. Behutsam setzt sich das Tier neben die Partitur, schaut mit seinen klugen Augen hinein, wendet mit den Krallen einige Blätter um und schüttelt den Kopf, der immer merkwürdiger sich umgestaltet, bis er schließlich die wohlbekannten Züge des Walzerkönigs annimmt, der leise die Stelle vor sich hinsummt:



Auch Richard, der, in magischen Schlaf versunken, alles beobachtet hat, erkennt jetzt seinen Namensvetter und begrüßt ihn gleichfalls mit einem allerdings weniger melodischen „Hosenkavalier"-Zitat:



Es entspinnt sich darauf folgender diabolisch erlauschte Dialog:

Richard: Servus, Hansel, dös is schön, daß i di mal wieder sieh, grad hab i an di gedacht. Ja, aber wie schaust denn du aus?

Johann: Grüß di Gott, Richard! Woast, verdammt bin i zwegen denen vielen Sünden, die wo meine Walzer unter die Liebsleut bracht ham, und deshalb muß i nachts als „Fledermaus" umherirrn, bis mi einer erlöst. (Pathetisch, den „Hosenkavalier" zitierend:)

„Zu Ihm hätt ich ein Zutraun, mon cousin,
So wie zu niemand auf der Welt,
Daß Er mir könnte helfen,
Wenn Er nur guten Willen hätt."

Richard: Dadran hat's bei mir nie gefehlt. Wie kannst du denn erlöst werden, lieber Vetter?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Johann: Nur dann, wenn oaner an Walzer komponiert, der mehr Verliebte zusammkuppelt als „Die schöne blaue Donau".

Richard: Da kannst warten bis zum Jüngsten Tag.

Johann: Richardl, i hab glaubt, du könnst mi erlösen. In den Zeitungen hat ja soviel gstanden, was du für an Walzer komponiert hast, an wahrer Melodieen-Strauß wär's, dagegen wär alles andre an Dreck.

Richard: Ja, wennst glaubst, was in den Zeitungen steht! Das schreibt alles mein Verleger hinein, und der glaubt's selber nöt, glaub i.

Johann: Jetzt hab i aber deinen Walzer gesehn. Jessas, jessas, ist das an Schmarrn! Ja, schenierst du di denn nöt, so was drucken zu lassen, und behauptest gar noch, du wärst mein Vetter? O je, o je, das freut mi nöt, o je, o je, o je, o je!

Richard: Geh, nehms nöt übel, berühmte Leut haben immer viel Verwandte. I heiß doch schließlich genau so mit dem Vatersnamen wie du, wenn wir auch nöt verwandt sind. Also ist's doch kein unlauterer Wettbewerb.

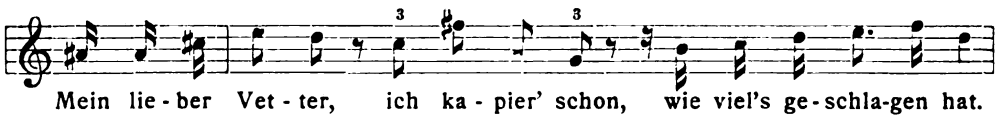
Johann: Aber an unlauterer Bettbewerb ist deine Oper wieder. Das ist bei dir so Sitte, chacun a son goût. Doch es sind a paar Stellen in deiner Oper, die mir ausnehmend gut gefallen ham. Selbst i hätt das nöt besser machen können.

Richard: Das gfreut mi aber damisch. Welche Stellen meinst denn?

Johann: Die Generalpausen!

(Er wittert Morgenluft und verschwindet spurlos.)

Die Uhr schlägt sieben in der Früh. Häusliche Geräusche (siehe Domestiken-Symphonie). Richard taumelt auf und summt schlaftrunken aus dem „Hosenkavalier":



„Des Helden Gefährtin" („Flatterzunge", siehe Domestiken-Symphonie) macht sich — wie immer — fortissimo bemerkbar, indem sie einen zudringlichen Trödeljuden im Garten abfertigt.

Der Trödeljude: Nix zu handle, nix zu schachre? E faines Geschäftche hab ich for den gnädige Herrn. Fürstnerische Preise zahl ich for alte Kavalierhosen Nu — Se haben grade nix for mir? Nur funkelnagelneue Sache? Gott der Gerechte! Wie haißt funkelnagelneu?! Komm ich wieder in ä par Monat, dann sein schon abgebraucht de Hosen vom Kavalier . . .

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER URSPRUNG DER MUSIK

NACH EINEM BRIEFE
DES COMTE ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE CAYLUS (1692—1765)

von Arno Nadel-Berlin



Jubel erscholl in Eros' luftigem Haine.
Die ängstlichen Muhmen, die wachsame Dienerschar,
Vom unübertrefflichen Koch bis zu den Knaben,
Die Morgen für Morgen frische Blumen
Um weiche Wolkenlager streuen,
Sie gaben sich der Freude hin.
Denn Psyche, in Himmeln und auf Erden
Die anmutvollste Gebieterin,
Die Zarte, Traumgeschaffene,
Genas einer süßen Prinzessin.
Ha, welcher Glanz!
Die holde Göttin hält das Kind
Im rosigen Arm,
Und das Mägdlein, es lächelt
Schöner als die Morgenröte,
Es lächelt, und alle, die es schauen,
Sie lächeln mit. Und himmlische Wonne,
Wie nie zuvor,
Ergießt sich in die tiefsten Herzenskammern.
„Was ist's?" — Der strahlende Vater ruft es —
„Die Vögel singen selige Lieder,
Die Hunde sind wild vor Lust,
Die Bäume neigen fragend die Zweige herab,
Schütteln vergnügt die dunkeln Kronen.
Die Gräser erbeben, weinen Tränen des Glücks,
Und alle Blumenbeete leuchten,
Als wüßten sie, was geschehen.
Freude heiß ich die Tochter;
Sie lebe der Welt zu aller Heile Heil!"
Und sie lebt; wächst lieb heran,
Ist oft mit den Lüften friedlich still,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Und oft mit den Vögeln lustig laut.
Die Eltern verläßt sie nie,
Schafft ihnen Wonne auf Wonne.
Noch spricht sie nicht,
Doch leicht versteht sie jung und alt,
Begreifen sie Weise und Toren!
Eines Tages ahmt die Tochter Psyches
Die Seufzer der Liebe scherzend
Auf einem Rohre nach:
Schmachten, Weinen, höchste Lust.
Wie dies im Spiel zu aller Entzücken gelingt,
Versucht sie im fröhlichen Ernst mehr und mehr:
Immer größere Rohre, volle, dünngestreckte,
Höhlt Löchlein auch den Wänden ein,
Der einen zwei, der andern drei,
Wie sie zur Kurzweil es erprobt,
Und spielt das Seligste darauf, was Menschen fühlen:
Der Seele ängstlich Zittern, Werben, Hoffen.
Es weidet sich das Göttervolk daran.
Die klugen Faune, sie eilen hin,
Versuchen sich im Wunderbaren
Und fügen, alterfahren, manches bei,
Daß alle ob des reinen Widerspieles,
Das Schmerzen tönt und Lust erschafft,
Verwundert und berauscht erstaunen.
Die Vögel lauschen und lernen,
Die Hirten spielen es nach
Auf Dudelsack und Tamburin.
Da, wieder eines Tages,
Verflog eine junge Nachtigall
Der göttlichen Venus sich
In dies glückselige Eiland.
Sie überrascht ein treuer Liebesbote,
Der überallhin in Lüften geschwärmt.
„Was tust du, Tierchen, hier? Komm mit zur Herrin."
Auf Cythere angekommen,
Liebkost ein jeder die Schnellvermißte.
Doch horch! Was sie zum Danke singt,
Ist Laut aus einer anderen Welt,
So süß, so hold, so rein.
„Auf, auf!" befiehlt die Göttin,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

So eigensinnig wie je.
„Flieg meinen Tauben voran
Und führe mich den Weg zu jenen Sphären,
Die also lieblich klingen.“
Sie fliegt, durchmißt zur selben Stunde
Wohl hundert, hundert Meilen.
Nach allen Seiten späht die Schönste
Mit heftigem Blick, geschlossener Zorneslippe.
Nichts ist zu sehen, zu hören.
Da, halt! Mit raschem Ruck, daß die Eitle
Schier aus dem Wagen fällt,
Hält still der Zug vor einer dichten Wolke,
Die zwar gestattet, schräg hinab zu sehen,
Selbst aber listig deckt den Späher.
Und was bekam die Herzenskönigin zu schauen!
Eros, ihr göttlicher Sohn, und Psyche
Auf einem Thron von Kissen, Gewinden, Rosen
Im entzückendsten Gefild der Welt.
Wer möchte das beschreiben!
Der Gott der Liebe hatte es erwählt,
Und seine Tochter es geschmückt:
Zu einem ländlichen Feste,
Das sie, die Mutter zu ehren, gab.
Die Nymphen,
Feldblumen um die schlanken Hüften gewunden,
Sie tanzten Schleiertänze.
Mit ihnen Zephyre, Kunst und Laune wechselnd.
Reizende Hirtinnen, Erntekränze im Haar,
Hirten, in ihrer männlichen Nacktheit
Schöner als im Schmuck, folgten den Nymphen,
Und die Grazien,
Die letzten, nicht die Ärmsten,
Wenn auch nicht dreist und so verziert,
Wie jene, welche Venus kannte,
Beschlossen heilgen Schritts den Reihn.
Und die Musik, o, die Musik!
Schloß man vor Lust die Augen,
Man wußte, wer da tanzte,
Und die Figuren bildeten
Im inneren Sinn sich ab.
Als wenn Natur von selbst erklänge,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

So heimlich lauter
War jede Melodie, jeder Akkord.
Es wurden allerlei Gefühle wach,
Bekannte, unbekannte:
Vergangenheit und Zukunft hielten Zwiesprach
In frohergriffner Seele,
Zum Quell der Träume ward das Herz.
Lieblich und schön, ein wahr gewordnes Traumbild,
Nahm Psyche es hin,
Mit unnachahmlicher, lebendig stiller Geste
Blickt dankbar sie zum Gatten auf
Und zur strahlenden Tochter.
Und Eros küßt sie vor allen,
Doch leis, um solch ein Wunder nicht zu stören. —
Frau Venus sah und hörte
Und wollt in Ohnmacht sinken
Vor Neid und Zorneswallung.
„Kehrt!“ rief die Wütige endlich.
Und es wandte sich das hübsche Gefährt,
Von weißen Tauben angeführt
Und einer kleinen Nachtigall, Cythere zu.
Einfältige Sippe, dachte die Göttin,
Kennt nur Zerstreuung, um gut zu verdauen;
Das nennen sie Anmut.
Mag sich das dürre Geschöpf
Mit meinem Jungen vergnügen:
Ich will auf Cythere zu meinem Geburtstag
Dem Hof und illustren Gästen
In ganzer Herrlichkeit mich zeigen,
Daß sie mich verehren, wie's mir geziemt.
Da war schon die üppige Insel.
Es hielten Führer und Wagen
Vor Venus' prächtigem Lager.
„O, wie bin ich müde der närrischen Fahrt!
Reich, Engelsputtchen, mir
Ein Gläschen Wasser, zu trinken
Und etwas Öl, die tropfende Stirn zu kühlen.
So, so . . . das ist schön.
Und küsse mich, mein Liebling.
So so
Nun geh und ruf mir Alkaios. . . .

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herr Haushofmeister!
Sie wissen, ich habe Geburtstag.
Nun hab ich mancherlei vor:
Vor allem, ein Schauspiel zu schaffen,
Das Aug und Herz und Ohr —
Verstehen Sie recht: Und Ohr —
(Hier spitzte Alkaios erschreckt die langen Ohren) —
Denn Musik hab ich vernommen,
Wie Ihr sie niemals geträumt.
Ich komme von Nephele her
Und möchte nicht viel erzählen, kurz:
Sie schaffen mir solche Musik zur Stelle.
Das Nähere hören Sie später."
Nah war der große Tag.
Alkaios, kundig in allem: in Versen, in Weisen,
Im Stellen pathetischer Gruppen,
Er ließ ein gar mächtges Theater entstehn,
Mit Gold und Edelsteinen überladen.
Die Göttin versprach, Geschenke und Ruhm zu verteilen,
Und jeder auf eignem Gebiete
Gab sich die denkbarste Mühe,
Alkaios selber vor allem in der Musik.
Man fertigte Instrumente an
Zahlreich und mannigfacher Art.
Gelehrte mußten Tag und Nacht
Auf neue Klänge und Wirkungen fahnden,
Wie Sinne und Leidenschaften
Am stärksten man entfachte. —
Endlich war alles errichtet und der Festtag
In blauem Glanze angebrochen.
Auf weitem Plane versammelten sich
Die Gottheiten alle: höhere, mittlere, niedere,
Die Göttin der Liebe in strahlender Pracht zu schauen,
Und zu schauen, zu vernehmen,
Was sie bot, und was Geschwätz
Lange zuvor verraten.
Alkaios überall gab die Befehle.
Als Werk besonderer Art
Erwies sich der Königin Lager.
In künstlicher Grotte lag die liebestrotzende Göttin
Wie eine Löwin hingestreckt;

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Götter mußten sie dauernd anstarr'n,
Mit Wollen, ohne Wollen.
War dieses schon ein Schauspiel zu nennen,
So war, was nun die Bühne bot,
Das löblichste Spektakel.
Die Spieler führten eine Orgie auf,
Alkaios nannt es fein: Ballet.
Mit unkeuschen Spielen lockten die Grazien
Athleten herbei vom Gefolge des Ares.
Bacchantinnen nahten toll vor Gier
Und reizten die liebenden Paare.
Satyre kamen gesprungen
Und machten Jagd auf die Nymphen.
Bis endlich der Chor in schwüle Ermattung sank.
Worauf ein dichter Rosenflor herniederfiel,
Der alle, alles deckte.
Dazu die Musik. O, welche Musik!
Sie paßte ganz zu den Spielen.
Sie peitschte die Sinne auf
Und malte allzu natürlich,
Was wild im Busen sich regt.
Das gab gar oft ein jämmerlich Klingen.
Es schrieen die Hörer,
Die Instrumente wären falsch gestimmt.
Doch erklärte Alkaios, daß dies
Nur Deutlichkeit der Dissonanzen sei
Und ein Wunder der Kunst.
Oft beharrten die Musikanten darauf,
Eine Viertelstunde lang
Zwei Töne nur zu wiederholen.
Das gab einen gräßlichen Lärm:
Viel Triller, chromatsches Gewimmer.
Doch Alkaios erklärte, daß so das Leben sei,
Und so die wahrhaftige Kunst.
Auch verfiel man darauf,
Den Spielern Takt und Melodie
Zu freier Verfügung zu überlassen,
Und das war anzuhören,
Als wollte das Chaos im Singen sich versuchen.
Doch Alkaios meinte, das sei eine Art,
Gefühl zu illustrieren,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie keine Künstlerseele sie geträumt.
Und als durch Zufall
Zwei Takte erklangen,
Die, wie es schien, zum Wohllaut neigten,
Da ließ man gleich die Tonart sprunghaft wechseln.
Für Innerlichkeit gab es Sentiment,
Das Neue war barock, die Leidenschaft Getöse,
Die Fröhlichkeit wüstes Toben
Und nirgends Anmut.
Die Katzen, welche aus Cythere stammen,
Sie haben einige Töne
Aus dieser herrlichen Harmonie
Auf unsern Tag überliefert.
Sowie die Nachtigallen einige jener,
Die auf der Liebesinsel sie gehört.
Daher auch schreien die Katzen ihre Liebe
Schamlos in alle Welt hinaus.
Die Nachtigall aber singt, ihr Liebchen zu rühren.
Ist sie auch glücklich?
Sie schweigt und singt nicht mehr. —
Was Wunder, daß die Götter
Sich stumm verhielten, während der Pöbel laut
Die Herrin und Meister Alkaios pries!
Die Göttin selbst war ganz betäubt vor Schmerz,
Sie wand vor allen Gästen sich in Wut und Scham.
Sie weinte, schlug Alkaios mit der Hand
Und verrenkte sich dabei den kleinen Finger.
Nun kamen sie von allen Seiten an,
Die Jammernde zu trösten.
Es herrschte große Verwirrung.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ENDLICH WIRD ES LICHT!

von Max Steinitzer-Freiburg i. B.

Endlich wird es Licht im Geiste der europäischen Kulturmenschheit! Die akademische Weisheit und Tugend siegt, und mit ihr gelangen wir zum Bewußtsein, wie lange die herrschenden Mächte ihre heiligste Pflicht gegen die Heroen der Kunst versäumt haben! Was kann beschämender sein, als der Gedanke, daß heute in einem großen Orchester, das z. B. eine Symphonie von Beethoven spielt, mindestens an den ersten Pulten überall Inhaber des Professortitels sitzen, daß mit großer Wahrscheinlichkeit der Dirigent Dr. phil. ist, ein Dr.-Ing. den Konzertsaal gebaut hat und eine ganze Anzahl verschämter oder weniger verschämter Doktoren die Aufführung noch am selben Abend lobt oder herunterreißt? Und dies alles, während der Komponist, der Geistesheros, in dessen Namen wir versammelt sind, ohne jede akademische Würde im besseren Jenseits weilt, wie er auch ohne solche sein dunkles Leben vertrauern mußte. Einzig die tröstliche Wahrnehmung kann uns da erheben, daß die Mitwelt jene beklagenswerte Unterlassung unserer Väter gutzumachen bestrebt ist, daß ein Strauß Dr. phil. und ein Reger sogar Dr. med. ist, während die Ernennung Pfitzners auch noch zum Dr. juris auf Grund seiner Anklageschrift gegen die deutschen Theaterintendanzen seit geraumer Zeit in der Luft liegt. Nichts aber vermag unsere Hochgefühle noch zu steigern angesichts der jüngsten Demonstration, die in Freiburg im Breisgau aus Anlaß der Einweihung der neuen Universität erfolgte, einer Demonstration, die uns endlich an die Schwelle der vollsten, idealsten Verbrüderung von Kunst und Wissenschaft führt (wie ja in der schönen Dreisamstadt schon äußerlich das neue Stadttheater schräg gegenüber von der neuen Universität liegt). Wie wir aus dem Theaterzettel der Festvorstellung, des „Lohengrin", ersehen, erließ der Senat für ihre Dauer ganz im Sinne der obigen Erwägungen im Einverständnis mit der Theaterdirektion die folgende Ernennung sämtlicher Hauptpersonen der Oper zu akademischen Würden und Ämtern:

Lohengrin wird ausdrücklich Dr. honoris causa, weil er infolge seiner Devise „Nie sollst du mich befragen" kein Examen ablegen kann. Seine Worte: „Nur ein Jahr an deiner Seite", wie die Ortruds: „Woher die Fluten ihn getragen und wohin er wieder fährt" charakteri-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sieren ihn deutlich als amerikanischen Austauschprofessor. Natürlich in der juristischen Fakultät; weil er im dritten Akt Klage gegen Elsa führt.

Elsa ist nach ihren Worten: „Einsam in trüben Tagen" bloß Privatdozentin und zwar für experimentelle Biologie, weil Ortrud singt: „In wildem Brüten darf ich sie gewahren."

Ortrud selbst ist Dozentin der Forstwissenschaft, denn Telramund sagt von ihr: „Die du im wilden Wald zu Haus."

Telramund ist Dr. chirurgiae, weil er zu Elsa sagt: „Laß mich des Fingers kleinstes Glied ihm nur entreißen."

König Heinrich liest als ordentlicher Professor über Finanzwissenschaft, gemäß seinem Wort: „Der Not des Reiches seid von mir gemahnt."

Der Heerrufer ist Dr. phil. und Dozent mit dem Lehrauftrag für neuere deutsche Geschichte wegen seiner Bemerkung: „Doch will der Held nicht Herzog sein genannt," die man zwanglos auf Bismarck als Herzog von Lauenburg beziehen kann.

Der Schwan endlich kann nur Dr. theologiae sein, weil nach Ortruds Aussage ein Kettlein um ihn gewunden ist.

Das ganze Chorpersonal wird in der Studentenliste von Freiburg immatrikuliert, weil dort in ihrem Fache der Wechsel sehr gering ist.



Bondi bon anno ſignor. di poc' in teſta na na na

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Sehr geehrter Herr Redakteur!

Daß ich Ihrer frdl. Aufforderung, „das Faschingsheft der ‚Musik' durch eine kleine Auslese von Bülow-Anekdoten zu bereichern", mit Vergnügen folge, kann ich wahrheitsgemäß nicht sagen. Und indem ich suche, mir darüber klar zu werden, ob nur der häufige Mißbrauch, der mit dieser Spitzmarke getrieben wird, der Grund dafür ist, oder ob überhaupt der Gedanke, den Bülowschen Witz von seiner Gesammtpersönlichkeit zu isolieren, mir Bedenken einflößt, erkenne ich zugleich, warum das Bülow-Anekdotenbüchlein, auf dessen Fehlen ich von dankbaren Lesern seiner Briefe häufig hingewiesen werde, noch immer nicht zu Stande kommen will. Wie? Ist Bülow etwa nicht einer der witzigsten Köpfe, der schlagfertigsten Antwortgeber seiner Zeit gewesen? Hat nicht etwa jeder, der näher mit ihm in Berührung gekommen, sein Geschichtchen erlebt, seinen unvergeßlichen Eindruck gehabt von einem überraschenden Kalauer oder auch nur von einer Miene, die die Koboldstimmung eines flüchtigen Augenblickes köstlich zusammenfaßte? Kursierten nicht schon zu seinen Lebzeiten jene blitzschnellen Abfertigungen fast überall, wo ein paar Musiker sich zusammengefunden hatten? Und überfluteten nicht die Zeitungen nach seinem Tode von Bülow-Anekdoten bis zum Überdruß? Gewiß, dies alles ist so. Aber gerade darum und weil es damals schien, als sollte unter dieser Sturzwelle von „Witzen" der ganze Mann mit seinem Vollgehalt verschüttet werden, war die Scheu erklärlich, die Öffentlichkeit mit einem pikanten Zusatz seines Wesens auch meinerseits zu beschäftigen, der ohnehin mißbräuchlich außer aller Proportion zum Ganzen als das Eigentliche, Hauptsächliche in den Vordergrund gestellt worden war.

Glücklicherweise liegen jedoch die Dinge jetzt, nach der Veröffentlichung von Bülows „Briefen und Schriften" (8 Bände, Breitkopf & Härtel) anders. Bülows geistige Physiognomie kann nun nicht mehr einzig und allein aus dem Gesichtswinkel seines Witzes beurteilt werden; dieser erscheint als origineller Schnörkel, der die große Linie der Persönlichkeit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

belebt und akzentuiert, ohne sie je zu unterbrechen oder gar aufzuheben. In dieser Dosierung, wie sie der Wirklichkeit entsprach, ist auch in Bülows Briefen der Witz zu seinem Recht gekommen, ungewollt, aus der jeweiligen Lage oder Stimmung natürlich emporschießend, durch Originalität verblüffend, wie z. B. im Meininger Band S. 18, wo er Ludwig Nohl abwehrt mit dem Ausruf: „Nohli me tangere", oder im Schlußband S. 91: „Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen." Bei solchen Worten hört man förmlich Bülows Stimme, sieht seinen Gesichtsausdruck, sie überzeugen vollkommen. Und sicher ist, daß eine Unzahl solcher echter Witze zu allen Lebenszeiten von ihm gemacht worden sind. Nur lag es eben in der Natur dieser gleich den im Champagnerglas aufsteigenden Perlen, daß sie nicht festgehalten und für immer den Lachern der Zukunft überantwortet werden konnten. Verhältnismäßig nur wenig Authentisches hat sich bis jetzt erhalten und bildet die Freude geistiger Feinschmecker. Es ist nicht genügend, um ein wenn auch nur kleines Büchlein bisher ungedruckten Stoffes so damit zu füllen, daß der Name Hans von Bülow durchweg mit Fug und Recht darauf prangen dürfte. Ja, handelte es sich bloß um ein buchhändlerisches Geschäft und würde man diesem zuliebe überall zugreifen, wo unter dem Locktitel: „Ein echter Bülow", „Der witzige Bülow" oder „Bülowiana" völlig aus der Luft gegriffene und ihm aufgebürdete oder bis zur Unkenntlichkeit vergröberte Szenen die Zeitungsspalten füllen, dann wäre es freilich leicht, die bisher erschienenen — recht dürftigen — „Schatzkästlein" dieser Art, wie z. B. die „Wagner-Anekdoten", quantitativ und qualitativ zu überbieten. Aber die meisten solcher Bülow-Anekdoten sind freie Phantasien der betreffenden Erzähler über ein gegebenes Thema, wobei es ihnen nur am Herzen lag, sich selbst in vorteilhafter Beleuchtung als überlegene Partner des Berüchtigten vorzuführen, dem sie es diesmal „ordentlich gegeben haben". Daß Bülow selbst bei solchen Gelegenheiten meist gar nicht witzig, dafür aber tüchtig grob, ungehobelt oder „wütend" sich präsentiert, scheint den Herren in ihrem schönen Eifer vollkommen zu entgehen.

In Wirklichkeit war aber gerade die Mischung von Witz und Grobheit das für Bülow Charakteristische. Er hielt es darin praktisch so, wie er es theoretisch einmal formuliert hatte, als von gewagten Witzen die Rede war: er hätte nichts dagegen, aber der Witz müsse stärker sein als die Gewagtheit, nicht umgekehrt. Deshalb scheint mir auch z. B. mehr als eine der besonders beliebten Unterhaltungen Bülows mit dem Herzog Georg II. von Meiningen, die die Zeitungen periodisch immer wieder durchlaufen, nicht echt. Gewiß, es steht fest, daß dieser Verkehr sich nicht durchweg in den herkömmlichen Formen bewegt hat; schroffe Klippen hüben und drüben waren zu umschiffen, was auch aus meiner Darstellung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Bande „Meiningen“ hervorgeht. Daß aber Bülow, dessen feine und hinreißende Liebenswürdigkeit in allen guten Stunden keinen ehrlicheren Bewunderer hatte als gerade den Herzog, nun beständig und ausschließlich in der Rolle eines patentierten Grobians vor ihm agiert, ist ebenso falsch, wie das beschwichtigende „huldvoll auf die Schulter klopfen“ seitens des hohen Herrn unwahrscheinlich ist für jeden, der die Persönlichkeiten kannte. Im allgemeinen faßt eine Äußerung von Henriette v. Schorn in dem Buche ihrer Tochter Adelheid „Zwei Menschenalter“ (1901) gut zusammen, was über Bülow als Held von Anekdoten zu sagen ist (S. 110): „Er gehört zu den Menschen, die man nicht zur Masse rechnen darf, und solche liebe ich. Er tut, was ich selbst oft gern täte: er sagt den Impertinenten Impertinenzen.“

„Aber verehrte Frau“ — höre ich Sie ermahnen, sehr geehrter Herr Redakteur — „Sie vergessen ganz den Fasching und die Lustigkeit, und meine Bitte um ein paar Geschichten! Ein paar wirkliche Geschichten wird es doch noch geben, die nicht erfunden und die noch nicht gedruckt sind?“ Gottlob ja, die gibt es, und ich lasse sie hier folgen, wie sie mir selbst erzählt worden sind von Ohrenzeugen, die ich „der Ordnung wegen“ überall anführe.

1.

Eine seinerzeit sehr berühmte Sängerin erregte durch ihre Gewinnsucht Bülows Antipathie; er war in diesem Punkte excessiv altmodisch, und was er bei dem Geschäftsmann erlaubt und natürlich fand, erschien ihm beim Künstler als „ein Fleck auf der Ehr“. Jene Sängerin hatte gerade wieder einmal bei einer Konzertgesellschaft mit allen möglichen Mitteln eine Erhöhung ihres Honorars durchgesetzt, als sie mit Bülow nach einem Philharmonischen Konzert in Berlin zusammentraf. Er beglückwünschte sie zu ihrer Verlobung und sagte: „Ihr zukünftiger Gemahl ist ja auch ein Kollege von mir, denn ich bin früher ebenfalls Jurist gewesen.“ „Ja, ja,“ — erwiderte sie — „und wir sind dabei, uns ein Weingütchen anzuschaffen, wenn es dann mit der Juristerei nicht mehr geht, können wir ja unsern Wein verkaufen.“ „So?“ — war Bülows Antwort — „dann werden Sie ja auch Gelegenheit haben, sich etwas mit Etikette-Fragen zu beschäftigen.“ Das war seine Quittung auf die oben erwähnte Honorarangelegenheit. (Siegfried Ochs)

2.

In der hannöverschen Zeit, Ende der Siebziger, litt Bülow sehr unter einem unzuverlässigen Sänger, der sich gern mit dem „Gemüse des Ruhms“ öffentlich bedenken ließ. Als er einmal Bülow ganz besonders

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verzweifelt sah über sein Singen, rief er ihm triumphierend zu: „Sehen Sie den schönen Kranz, der da für mich liegt!“ „Ja,“ — rief Bülow — „es ist dieselbe Stelle, auf der Sie gepatzt haben!“ (Franz v. Milde)

3.

Aus derselben Epoche stammt Bülows Abklopfen während einer Opernorchesterprobe und sein mit höflichster Verbeugung gegen die Primadonna vorgebrachtes Ersuchen: „Würden Sie die Güte haben, uns Ihr A anzugeben?“

4.

Während eines Besuchs in Weimar hatte Bülow Liszt, der sich unwohl fühlte, bei dessen Schülern einmal vertreten. Fräulein P. spielte die Mazeppa-Etüde — fürchterlich. Darüber äußerte Bülow, zum Jubel der übrigen Schüler: „Zu diesem Stück haben Sie nur eine Qualität: die Pferdsnatur.“ (A. Reisenauer)

5.

Von einer Komposition W. S. Bennet's sagte Bülow, sie wäre so mendelssohnisch, daß man denken könnte, sie wäre von Julius Benedict. (Marie v. Bülow)

6.

„Mascagni hat in seinem Vorgänger (Verdi) einen Nachfolger gefunden, der ihn noch lange überleben dürfte.“ (Marie v. Bülow)

7.

Gelegentlich einer Hamburger Aufführung der Schubertschen Symphonie „mit den himmlischen Längen“ sagte Bülow: „Ich muß sorgen, daß das Orchester sich nicht hineinlege wie in eine Wiege.“ (Marie v. Bülow)

8.

In einer Berliner Probe übte Bülow die Eroica. Gegen den Schluß des ersten Satzes, wo man heute allgemein die Lücken in den Trompetenstimmen ausfüllt, setzten die dieser Neuerung ungewohnten Trompeter die letzten Noten des Themas



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sehr energisch ab. „Bitte, meine Herren, nicht die blaue Donau blasen", rief Bülow. Ein mit seiner Partitur im Saal sitzender Dirigent, der diese Bemerkung hörte, hatte nichts Eiligeres zu tun, als den Bleistift zu ergreifen und an die Stelle zu schreiben: „Nicht blaue Donau blasen lassen." Bülow, der zufällig diese Eintragung zu Gesicht bekommen hatte, schrieb dem Herrn nachher in die Partitur der Holländer-Ouvertüre von Wagner an eine Stelle, bei deren Studium er sehr heftig geworden war, die ironischen Worte ein: „Hier grob werden." (Siegfried Ochs)

9.

Ein kleiner lustiger Zwischenfall ereignete sich ebenfalls an einem solchen Proben-Vormittag. Die Philharmonie war, wenn Bülow mit dem Orchester übte, stets vollkommen abgesperrt, so daß man nur durch eine einzige, den Eingeweihten bekannte kleine Tür in den Saal gelangen konnte. Eines Morgens, während gerade alles eifrig beim Studieren einer Brahmsschen Symphonie war, betrat ein Dienstmann den Saal, der merkwürdigerweise den Schleichweg gefunden hatte. Bülow, der sofort des Störenfrieds gewahr geworden war, klopfte ab und frug diesen etwas übellaunig, was er hier wolle. Darauf trat der Bote, nachdem er aus seiner roten Mütze einen Brief hervorgeholt hatte, vor das Podium und frug in ziemlich unverfälschtem Berliner Dialekt: „Sind Sie der Herr Meyder vons Konzerthaus?" (Meyder war nämlich Dirigent der Orchesterkonzerte, die im „Konzerthaus" stattfanden, aber wegen ihrer Minderwertigkeit bald eingehen mußten.) „Jawohl," antwortete Bülow, „der Meider des Konzerthauses bin ich allerdings, aber mit diesem Brief müssen Sie doch nach der Leipzigerstraße gehen." (Siegfried Ochs)

10.

In eine Probe zu einem großen Kurkonzert in Wiesbaden hatte sich mit einigen von Bülow selbst autorisierten Personen eine Dame eingeschmuggelt, auffallenden Benehmens, irgendeinem russischen Großfürsten „zur linken Hand" angetraut. Sie konnte es sich nicht versagen, nach dem letzten Takte des von Bülow gespielten Konzertes auf ihn zuzustürzen und ihn zu fragen: „Aber lieber Meister, warum spielen Sie denn diesen gräßlichen Brahms, so ganz ohne Melodie und so undankbar?" Bülow, auf das liebenswürdigste lächelnd, entschuldigte sich mit den Worten: „Durchlaucht haben ganz recht; ich hätte vielleicht die Etüden für die linke Hand allein von Dreyschock spielen können; die hätten Durchlaucht jedenfalls besser gefallen." (Siegfried Ochs)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

11.

Auf der Promenade in Wiesbaden geht Bülow in den 70er Jahren mit Frau Raff spazieren. Eine ihr bekannte hochgestellte Gräfin schließt sich an und beginnt ein Gespräch: „Nun, Herr von Bülow, wie hat es Ihnen in England gefallen?“ „Oh, ganz gut, das Volk intelligent, auch der Mittelstand zu loben, nur die Aristokratie — Pöbel, wie überall.“ Auf Frau Raffs Vorwurf, wie er der Gräfin so etwas habe sagen können, meinte Bülow: „Nun, warum nicht? Ich darf's ja sagen, gehöre ich doch selber dazu!“ (Frau Joachim Raff)

12.

In einem deutschen Hotel in London hatte Bülow einst auf der halbdunklen Treppe einen Zusammenstoß gehabt mit einem Herrn, der wütend ausrief: „Esel!“ Darauf zieht Bülow höflich den Hut und sagt: „von Bülow“. (Frau Julius Rodenberg)

13.

Während eines Besuches in Weimar 1889 war Bülow sehr verstimmt und gereizt. In einer Orchesterprobe fiel er während des Adagios des Beethovenschen Es-dur Konzertes, das er spielte, mit der Mahnung an die Geiger ein: „Mit Sardinen in Öl, meine Herren!“ „Aber ohne Essig“, ergänzte der dirigierende Ed. Lassen, was Bülow lachen und die ganze Stimmung umschlagen machte. (Richard Strauß)

14.

Einer gastfreundlichen Dame, die Bülow ihr aus Rußland geschickte Rebhühner, welche er besonders schätzte, vorsetzte, sie aber durch heimische ergänzen zu müssen meinte, damit es nicht zu wenig sei, bemerkte er — der zuweilen auch Feinschmecker war —: „Die heimischen Vögel verhielten sich zu den russischen, wie die fünf ersten Sonaten von Clementi zu den fünf letzten von Beethoven.“ (Frau Pauline Kaiser)

15.

Friederike Goßmann, die berühmte Schauspielerin, die sich der besonderen Wertschätzung und nahen Verkehrs der hannöverschen Königsfamilie in Gmunden zu erfreuen hatte, schrieb Bülow in ihr Album: „Mit den Welfen muß man heulen.“ (Friederike Goßmann)

16.

Auf einem großen Ozeandampfer belauschte ein Reisegenosse Bülows seinen Seufzer: „Wie beneide ich die Musiker; die können doch ihr Mittagessen ruhig ohne Musik verzehren!“ (W. Holzmann)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

17.

In Neustadt a. d. Hardt hatte Bülow alles die Weinbereitung Betreffende sich angesehen, die Erklärungen angehört über Most, Gärung, eine nach dem Erfinder Öchsle benannte Wage, die thermometergleich den Zuckergehalt des Weines angebe usw. Andern Tags sieht Bülow auf dem Bahnhof u. a. den Dekan mit seiner hübschen Tochter und fragt seinen Begleiter: „Sagen Sie mir, wie viel wiegt nach Öchsle ein Kuß von diesem Fräulein?“ Der Dekan erstaunt, schnaubt Wut: „Was will der von meiner Tochter?“ (Eugen Dacqué)

18.

Einen besonders eindringlichen Beweis seiner geistsprühenden Schlagfertigkeit gab Hans von Bülow gelegentlich einer Hauptprobe zu einem Philharmonischen Konzert. Vorauszuschicken ist, daß jene Hauptprobe stattfand, als gerade Bismarck, um einen „kalten Wasserstrahl“ gegen Rußland zu richten, die Beleihung russischer Noten und Wertpapiere seitens der Reichsbank verboten hatte. Alle Welt sprach damals von diesem sehr schroffen Vorgehen, das große Umwälzungen an der Börse und infolgedessen in unserem ganzen Erwerbsleben zur Folge hatte. Es war also an einem jener Sonntagvormittage. Die Philharmonie gedrängt voll. Teresa Carreño spielte das b-moll Konzert von Tschaikowsky. Am Abend vor der Hauptprobe hatte ein Ball stattgefunden, der bis in die frühesten Morgenstunden gedauert hatte. Infolgedessen war im Saale eine höchst schwüle Temperatur und außerdem herrschte an jenem Vormittage ein so dickes Nebelwetter, daß der weite Raum der Philharmonie nur wenig Licht von außen erhielt und in ein tiefes Halbdunkel gehüllt war. Der Vortrag des b-moll Konzertes war bis zur Mitte des letzten Satzes vorgeschritten, als Bülow, durch irgendein äußerliches Vorkommnis abgelenkt, einen Irrtum beim Dirigieren beging und für einen Augenblick die Herrschaft über das Orchester verlor, so daß ihm nichts übrig blieb, als abzuklopfen. Die wenigen mit dem Werk Vertrauten hatten die Entgleisung schon seit einigen Takten bemerkt und gerade für sie war die Überraschung um so größer, als Bülow, ganz ruhig und in jedem Wort klar und verständlich, nachdem er den Taktstock hingelegt hatte, zum Publikum das Folgende sprach: „Meine Damen und Herren! Ich bitte es gütigst entschuldigen zu wollen, wenn wir die Probe einen Augenblick unterbrechen, bis im Saale Licht angezündet ist, denn (und dabei zeigte er auf die kaum erhellten Glasscheiben des Oberlichtes) bei diesen dunklen Verhältnissen sind ja für uns die — russischen Noten wertlos.“ Das Sonntagspublikum, dem ja Bülow ganz besondere Sympathie entgegenbrachte, verstand auch das Wortspiel sofort und gab seinem Verständnis durch ungeheuren Jubel Ausdruck. (Siegfried Ochs)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



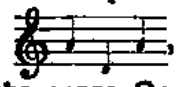
UDO UND ADA

von Alfred von Ehrmann-Wien

Herr Udo rief: „Ich will nicht länger schweigen,
Im Liede will ich's und im strengen Satz
Der Fuge aller Mit- und Nachwelt zeigen,
Wie ich dich liebe, Ada, holder Schatz.

Das Thema meiner kühnsten Kontrapunkte
Soll künftighin dein süßer Name sein.

 ... Begeistert tunkte
Der junge Komponist die Feder ein.

Manch weißes Blatt bekleckste er mit Tinte,
An jedes Tüpfchen fügt er einen Stiel,
Und , so läutete die Quinte
Durchs ganze Opus wie ein Glockenspiel.

Er schilderte symphonisch seine Schöne,
Wie sie den schlanken Leib im Bade kühlt.
(Lautmalend ward das Thema der drei Töne
Von der Triole  umspült.)

Bis ins Detail sein Liebchen zu besingen,
Erlaubte ihm die deutsche Sprache nicht,
In welcher oft den allerzart'sten Dingen
Ein unmelodisch-rauhes Wort entspricht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Froh lauschte Ada diesem Hochgesange,
Sie schwamm in Paradieses-Seligkeit.
Und wie im Paradiese kam die Schlange
Und zischte ihr ins Ohr: „Nun wär' es Zeit."

Und Ada fragte Udo: „Darf ich's wagen" —
Ihr Auge blickte zärtlicher als je —,
„Dir auch einmal ein Thema vorzuschlagen?
Ich wüßt' ein wunderschönes:



Er aber zog die Stirn in krause Falten.
„Ich danke", sprach er, brummiger als je:
Sie hat nur e i n e Widmung noch erhalten
Von ihrem Udo. Thema:





Mi son balordo affatto E so sonar del Campanin~

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Atmet auf, alle, denen ein launisches Geschick die Gabe verwehrt hat, aus eigener Kraft durch Offenbarungen des Genies die Anerkennung der Welt, unsterblichen Ruhm zu erringen! Ein Hoffnungsstrahl dringt in eure Verzweiflungsnacht, auch euch kann noch Erlösung werden. Unsere Zeit, die auf allen Gebieten gegen bisher unüberwindliche Hindernisse siegreich vordringt, hat auch für diese schwere Aufgabe eine Lösung gefunden. Ihr alle, die ihr bisher vergebens nach Unsterblichkeit trachtetet, hebet eure Augen auf zu den weithin leuchtenden Schriftzeichen: „C. F. G.“ Das ist keine leere Zauberformel, es ist das zeitgemäß knappgefaßte Geschäftszeichen der neugeschaffenen Centrale Für Genieerzeugung, die mit dieser Chiffre gleichzeitig ihrem Begründer und Chef Carl Friedrich Gnaselapp ein Denkmal gesetzt hat. Durch mildtätige Gaben in- und ausländischer Gönner und Freunde ist die Gesellschaft auch pekuniär sichergestellt, so daß sie nicht genötigt ist, mit ihren Publikationen („der Literatur, die von selbst kommt“) dem Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen, oder fürs erste die „Zustimmung der großen Menge zu finden“. Die Hauptaufgabe der C. F. G. ist: der Welt verkannte Genies zu offenbaren und in dickleibigen Schriftwerken auf jede Weise deren Produktionen auf künstlerischem Gebiet anzupreisen, tiefgründig zu erläutern und ungeahnte Schätze aus ihnen hervorzuzaubern. Um aber auch solchen, die durch wirkliches Können aus eigener Macht bereits durchgedrungen sind, aber vielleicht ihre Erdenbahn nicht immer als unschuldsvolle Engel durchlaufen haben, nicht überflüssig zu sein, übernimmt die C. F. G. im Nebenberufe auch die Aufgabe, nach deren Tode mit allen Mitteln dahin zu wirken, daß sie künftigen Geschlechtern als Tugendhelden und Heilige, losgelöst von aller Erdenschwere, in weihrauchgeschwängerter Gloriole vorschweben.

Um der Welt ein richtiges Bild von der Bedeutung und Wirksamkeit dieser wichtigen neuen Institution zu geben, wollen wir die C. F. G. im folgenden auf ihrem Hauptgebiete, dem der Genieerzeugung, einmal bei der Arbeit beobachten, und zwar an ihrem neuesten Produkt: SIEGFRIED,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER MANN MIT DEN SECHS OPERN. Dessen wahre Bedeutung wird in einem Riesenwerk, das „sehr wohl dazu angetan ist, selbst schroffe Widersacher eines Besseren zu belehren und aus ihrer bisherigen falschen Stellung zu bringen“ [1]) an Hand mehrerer Aufsätze, „aus deren jedem sich etwas lernen läßt“, auf jede nur denkbare Weise vorgeführt. Nachdem wir durch die poesievolle Schilderung: „ein photographisches Bildnis zeigt den von Natur und Schicksal reichbegabten und hochgestellten jungen Mann mit einem tiefen, fast schwermütigen Ausdruck des Auges, in welchem man wohl die Tristanfrage lesen kann: ‚Zu welchem Los erkoren?‘“ den Menschen plastisch vor uns stehen sehen, werden wir darüber aufgeklärt, „von welchem Punkt aus wir uns am besten und sichersten mit dem schaffenden Künstler befreunden“ können. „Man wird zum Verständnis des Komponisten, des Musikers Siegfried Wagner nie gelangen, wenn nicht in erster Reihe der Dichter Siegfried Wagner verstanden und gewürdigt wird, sowohl in der umfassenden Weite seines geistigen Horizontes“ (Kopfweite 70—75!) „wie in der Behandlung und Anordnung seines jedesmaligen dramatischen Stoffes und der Originalität, Kraft und Neuheit seines sprachlichen Ausdrucks“. Zunächst lernen wir, daß wir sehr mit Unrecht über einen Tiefstand unserer dramatischen Literatur klagen und uns an Werken eines Hauptmann, Schnitzler usw. genügen lassen, denn wir müssen in Siegfried Wagner „ohne weiteres den berufenen Dramatiker unserer Tage erkennen“. „Er hat uns im Lauf eines Jahrzehnts sechs lebensvolle, an Handlung und Charakteren, poetischen Motiven und Gestalten überreiche originelle Dramen auf die Bühne gestellt, an denen sich jeder dramatisch Schaffende ein Muster nehmen kann.“ Sehr mit Unrecht wurden von einer neidisch gehässigen Presse aus diesen Meisterwerken „regelmäßig die ausgesuchtesten Schönheiten eigenartigsten Ausdruckes als angebliche Wortungeheuer, Schrullen und Monstruositäten u. dgl. denunziert. Getrost könnte man statt dessen mit dem gleichen Effekt ebensolche aus dem Zusammenhang gerissene Verse aus Goethes ‚Faust‘ [!] einsetzen und darunter die höhnischen Worte ‚also dichtete Siegfried Wagner‘“. Diese Gegenüberstellung: Siegfried Wagner und Goethe ist keineswegs eine zufällige, nein, sie ist eine innerlich tief begründete. Ja, Goethe hat sogar, wie wir staunend aus einer langen Abhandlung, die den geschmackvollen Titel führt „Einige Goethesche Gedanken in ihrer Anwendung auf die Dichtung von Siegfried Wagners ‚Sternengebot‘“ erfahren, prophetischen Geistes auf das Kunstwerk Siegfried Wagners hingewiesen. Die Theorie der „Tragödie des Sollens“, deren Verwirklichung dem greisen Olympier

[1]) Alle in Anführungszeichen gesetzten Textstellen sind wortgetreue, unveränderte Zitate aus C. F. Glasenapp: „Siegfried Wagner und seine Kunst“. Leipzig 1911.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

selbst versagt bleiben sollte, fand endlich in Siegfried Wagners „Sternengebot", „dem reinsten, ausgeprägten Typus", ihre Vollendung. Ja, diese Eintracht „im Sinne Goethes und Siegfried Wagners" erstreckt sich in dem „wenn auch aus eigenster innerer Intuition, so doch im Sinne und Geiste Goethes von seinem Dichter konzipierten ‚Sternengebot'" sogar bis auf Einzelheiten, z. B. das Schachspiel in der Eingangsszene, auf das Goethe in seinen Ausführungen einmal „in sehr bedeutsamer Weise, gleichsam als hätte er ganz von Ferne immer unser Drama im Sinn [!!], in dem gleichen Zusammenhang zu reden kommt".

Noch vielen anderen derartigen Offenbarungen dürfen wir lauschen, z. B.: „kein Hamlet-Monolog ist so ergreifend, als diese bis ins Mark des Hörers dringende Beratung des Helden mit sich selbst" (I. Akt „Sternengebot") oder: „die Entwendung des Schwertes [III. Akt ‚Banadietrich'] ist ein meisterlicher Zug, der in der ausdrucksvollen Symbolik seiner Erfindung über die mittelalterliche Sage hinweg direkt an die ANTIKE erinnert. Man fragt sich unwillkürlich, in welchem — etwa sophokleischen oder euripideischen — Stück doch wohl ein ähnliches Motiv begegne, und ist bei einer Vergegenwärtigung ihrer Gesamtheit [!!] ganz erstaunt, es dort nicht irgendwo bereits anzutreffen." Also auch die Antike ist durch das Kunstwerk Siegfried Wagners entthront! — Schlagend werden die albernen Einwände der „anmaßenden Vertreter des deutschen Kunstgeschmackes, denen zu misfallen eine größere Ehre ist, als ihren Beifall zu erringen"(!) widerlegt. Die heftigen Angriffe auf des Dichters freie Art zu „reimen" werden treffend entkräftet durch die geistreiche Frage: „Muß denn durchaus immer nur im buchstäblichen Sinne gereimt sein?", und die an seinen Werken gerügten Unklarheiten des Textes werden abgetan mit der Konstatierung: „Wer Phantasie hat, wird das Gebotene ausgestalten und weiterdichten."

Dem „alles wissenden, allgegenwärtigen Dichter" steht nun aber noch der „Reichtum seines musikalischen Ausdrucks, die unerschöpfliche melodische Erfindung, die formenbildende und modulatorische Kraft, die spielende Bewältigung kontrapunktischer Schwierigkeiten" zur Seite. Über den Musiker erfahren wir wenig, anscheinend stand hier dem Autor nicht ein kongeniales Erfassen seines Gegenstandes, wie bei der Behandlung des Dichters zu Gebote. Wir hören nur, daß Siegfried Wagner, „ein wahrer Mozart-Erbe", in seinen musikalischen Schöpfungen „eine einheitliche Sprache, ein spezifisches Idiom besitzt, wie es in der gleichen Weise kein Musiker vor ihm gesprochen hat". (Glücklicherweise!) Verblüfft fragt man unwillkürlich: und der Vater? Auch hierauf erhalten wir die befriedigende Auskunft, daß das Streben des Vaters erst in dem Schaffen des Sohnes, „des einzigen Erben des Gesamtkunstwerkes", die letzte Voll-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

endung gefunden hat. Beschränkte Richard Wagner das „leitmotivische Verfahren“ stets nur auf ein Werk, „so finden wir dies Prinzip durch Siegfried Wagner auf die Gesamtheit seiner bisherigen Werke angewandt“. Wem fiele da nicht der Ausspruch Liszts ein: „Die Leitmotive sind eben auch bequem, man braucht nicht so oft etwas Neues zu erfinden“. In Wirklichkeit weist der Autor auch in der ganzen Leitmotiv-Gegenüberstellung einzig und allein nach, daß Siegfried Wagner noch heute von dem musikalischen Gehalt des „Bärenhäuter“ zehrt.

All das hier Gesagte würde „durch eine zyklische Aufführung der dramatischen Schöpfungen Siegfried Wagners an sechs aufeinanderfolgenden Abenden im Lauf einer Siegfried Wagner-Woche am überzeugendsten hervortreten, sei es nun an einem unserer großen Hoftheater oder an einem gutgelegenen kleinen Theater“ (vielleicht Bayreuth?), „welches die Kosten nicht scheut, diese nicht mit ihren alleinigen, zufälligen eigenen Kräften, sondern mit dem Engagement der für die einzelnen Hauptrollen tauglichen Repräsentanten nach Art einer Festspielaufführung mehrmals zu wiederholen. Wir sehen es deutlich vor uns, daß der Zeitpunkt dafür heute nicht mehr fern liegen kann.“ Was würde aber dadurch erreicht? „Von dem Moment einer wirklichen Einbürgerung der Siegfried Wagnerschen Schöpfungen auf unseren Bühnen würde eine ganz neue Epoche unseres Opernwesens datieren“ (das ist zweifellos!); „dann ist Aussicht vorhanden, das ‚Publikum‘ selbst zum ‚Volke‘ regeneriert zu sehen“, denn „dieser hat gelernt, er wird uns lehren!“

Warum aber, so fragt sich doch jeder verständige Leser, werden um Himmelswillen solche noch nie dagewesenen Meisterwerke der Welt vorenthalten oder, wo sie erscheinen, nicht gewürdigt? „Das liegt nun wiederum nicht an dem Werke, sondern an einem Zusammenwirken so mancher ungünstiger Faktoren.“ „Die Zeit Siegfried Wagners ist noch nicht gekommen; wie jeder echte und große Künstler, der wirklich etwas Neues zu sagen hat, ist er seiner Zeit vorausgeeilt“. Aber all die Opposition, der Haß der Presse, der Widerstand der Theater, „alles dies sind nur Kennzeichen, daß man in dem immerhin noch werdenden Künstler doch schon den legitimen Beherrscher des deutschen Theaters [!!] spürt und sich gegen ein Joch sträubt, dessen vermeintlichen Druck man sich solange als möglich vom Nacken halten möchte.“

C. F. G., dem wir schon von früher her das geflügelte Wort verdanken, jedem Deutschen sei die Liebe zu Siegfried die natürlichste Pflicht, schließt auch diesmal seine Betrachtungen mit dem Hinweis auf die „kerndeutsche Art“ Siegfried Wagners und faßt „— als Deutscher —“ sein Glaubensbekenntnis über ihn als Dichter wie Musiker in die „stolzen Worte Goethes“ zusammen: „Dies ist unser, so laßt es uns sagen und so

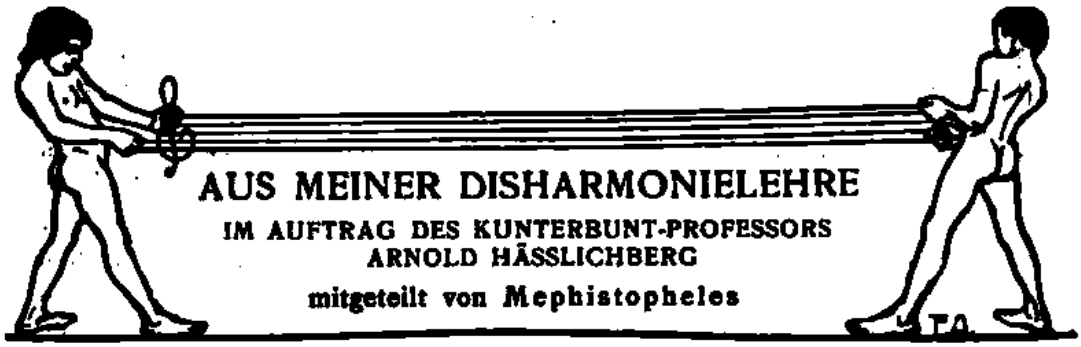
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es behaupten" . . . „Wohl uns, denen das Glück beschieden ist, diesem seinem Schaffen und Ringen als miterlebende Zeitgenossen zuzuschauen!" — Wir aber, die wir diesen Ausführungen gefolgt sind, können trotz der schlagenden Beweise der C. F. G.-Schrift daraus für die deutsche Nation zwar nicht diese „heilige Pflicht" folgern. Wir nehmen uns statt dessen das Recht, über die verzweifelten Bocksprünge über peinliche Kluften und widrige Prellsteine in dem mühevoll zusammenkonstruierten Ruhmespfad Siegfried Wagnerscher Kunst recht herzhaft zu lachen. Armer Siegfried, daß du außer allem sonstigen Mißgeschick noch in solche Hände fallen mußtest! Daß Deine Größe noch eines solchen Propheten bedurfte! Uns aber ist selten zu Fasching trotz größter Anstrengungen von hierzu berufener Seite ein besseres Witzblatt beschert worden, als diese (in diesem Sinne allerdings unfreiwillige) Gabe der C. F. G.



Ecco la barqua delli mal Contenti.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



AUS MEINER DISHARMONIELEHRE

IM AUFTRAG DES KUNTERBUNT-PROFESSORS
ARNOLD HÄSSLICHBERG

mitgeteilt von Mephistopheles



edes Jahr erscheinen neue Harmonielehren, obwohl unsere Musik von Tag zu Tag unharmonischer wird; es entspricht also viel mehr dem Bedürfnis der Zeit, eine Disharmonielehre zu publizieren. Ich glaube, diesem schreienden Mangel zum Heil und Segen des vielleicht noch in den Windeln liegenden Zukunftsherrschers unserer Kunst, des Schreckensmenschen Richards III., mit meinem neuen Buche ein für allemal abgeholfen zu haben. Daß Dur- und Mollakkorde, Sept- und Nonharmonieen, selbst wenn sie noch so alteriert sind, einigermaßen klingen, weiß heute jeder Schulbub, aber die Wissenschaft vom Nichtklingen, sie ist es, die endlich einmal ihre ewig gültigen Gesetze darlegen muß. Wir sind ja heute — Gott sei Dank — schon so weit, daß wir Konsonanzen weniger gern als Dissonanzen verwenden, aber wir müssen den Mißbrauch der Konsonanz ein für allemal beseitigen, nötigenfalls sogar durch Staatsgesetz oder durch Vereine gegen Mißbrauch harmonischer Intervalle. In wessen Partitur sich mehr als 5 % aller Akkorde als konsonant erweisen, hat zur Strafe meine gesammelten Werke 14 Tage lang anzuhören: entweder er bessert sich dann vollständig, oder er kommt ins Irrenhaus, was ja schließlich auf dasselbe hinausläuft. Für Anfänger in der Kunst der Disharmonie will ich hier gleich mein Hausrezept verraten: man komponiere, um ein disharmonisches Streichquartett zu verfertigen, vier Quartette, eines in C-dur, ein zweites in cis-moll, ein drittes in D-dur und ein viertes in es-moll. Dann gebe man dem ersten Geiger die Stimme des C-dur Quartetts, dem zweiten Geiger die entsprechende des cis-moll Quartetts, dem Bratscher die des D-dur Quartetts und dem Cellisten die Stimme des es-moll Quartetts. Durch weitere Stimmvertauschungen kann man auf ähnliche Weise eine große Reihe disharmonischer Quartette erzielen, wie sich mathematisch nach der Formel:

$$K_m^n = \frac{n(n-1)\dots(n-[m-1])}{1.2\dots m} = \binom{n}{m}$$

leicht ausrechnen läßt. Der Effekt ist verblüffend: alle Kritiker werden sich die Köpfe zerbrechen, und man ist mit einem Schlage berühmt. Probatum est. Vivant sequentes!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„DER ROSENKAVALIER"

URAUFFÜHRUNG IM KGL. OPERNHAUSE ZU DRESDEN AM 26. JANUAR

von F. A. Geißler-Dresden

Schwere Träume plagten den ideal gesinnten, ganz geschäftsunkundigen Komponisten, dessen Name sowohl eine Zusammenstellung duftiger Blumen, als auch Kampf und Streit oder gar den durch sein seltsames Verhalten bei Verfolgungen sprichwörtlich gewordenen Vogel bedeuten kann — wie's trefft, bald so, bald so. Salome und Elektra samt der holden Diemut aus der „Feuersnot" traten nächtlich an sein Lager und begehrten mit der Ungeduld verzogener Mädchen endlich das Brüderchen, das ihnen bisher immer vergebens verheißen war, seitdem der kleine Guntram, der weniger des Papas als des großen Gevatters Wagner Züge trug, eines frühen Todes verblichen. Zu diesen drei mahnenden Gestalten der eigenen Kinder gesellten sich in den Träumen des armen, darbenden Künstlers noch zwei andere Frauen von verführerisch lockender Schönheit: die lustige Witwe und die Dollarprinzessin, beide gefolgt von hundert goldbeladenen Kameelen und umstrahlt vom magischen Schimmer unerhörter Aufführungsziffern. Und neben ihnen tauchte oft das freundliche Antlitz des verewigten Walzerkönigs Strauß auf und von seinen Lippen klangen die bedeutsamen Worte: „Walzer mußt' schreiben, Freunderl, Namensvetter, Walzer, Walzer!" Als nun der gepeinigte Tonzusammensetzer von so schweren Träumen lange genug gefoltert worden war, da reifte in ihm ein Entschluß, und in der nächsten Nacht, da das qualvolle Traumspiel wieder begann, rief er den Schattengestalten mit all dem Pathos, der dem Familienvater der Sinfonia domestica eigen sein kann, die donnernden Worte entgegen: „Jetzt hab' ich die Sekkiererei schon satt, also paßt auf: ich schreib' ein neues Werk, wo ihr drei verlotterten Mädels ein sauberes Brüderl kriegt, eine Oper und Operette zugleich, mit Hosenrolle, Walzern, Hautgout, Betten, Absteigequartier, Rokokokostüm, Kinderliedern, musikalischem Dialog, den kein Mensch lernen kann, 100 Mann Orchester nebst Verkleidungs- und Rüpelkomödie — wie ich das alles zusammenleim', ist meine Sache. Der Herr von Hofmannsthal in Wien wird mich nicht im Stich lassen. Jedenfalls

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wirds eine Oper, von der die Leut' vielleicht vorher mehr reden werden als nachher, aber das tut nix, ein Erfolg soll's werden, daß ihr beiden Operetten-Protzweiber euch schwarz ärgern sollt. Was sind dagegen eure hundert goldbeladenen Kameele — — es gibt viele hunderttausend Kameele, und ich werd' sie alle für mich in Anspruch nehmen." Also sprach der kühne Meister, und sein Wort ward zur Tat, und die Tat hieß „Der Rosenkavalier".

Das ist ein gar seltsames Bürschlein. Ein etwas ausgereifter Cherubin, der es mit seinen 17 Jahren allerdings viel weiter gebracht hat als der verliebte Page in „Figaros Hochzeit". Er zeigt sich im ersten Akt gleich in der vollen Glorie eines sauberen Früchtchens. Denn während sein Ahnherr Cherubin seine holde Gräfin nur aus der Ferne anschwärmt und ein Band von ihr um keinen Preis der Welt hergeben will, ist Oktavian (so heißt der „Rosenkavalier") der erklärte Liebhaber der in „reiferen Jahren" stehenden Feldmarschallin und Fürstin. Mit ihr hat er, wenn der erste Akt einsetzt, just eine regelrechte Liebesnacht verbracht, von deren Freuden das Orchestervorspiel ziemlich ungeniert zu erzählen weiß. Aber mit der Zeit ändert sich Oktavian, er wird ein sentimentales Jungchen beim Anblick der jungen Braut des alten Barons Ochs von Lerchenau, als er ihr in dessen Auftrag die Brautrose überbringt. Solch eine knabenhafte Liebe auf den ersten Blick glaubt man zwar dem jungen Oktavian nicht mehr in Erinnerung an sein Verhältnis zur Marschallin. Aber was schiert einen Strauß die Psychologie! Der kleine Oktavian wird auf einmal ein Märchenheld, der mit seinem Galanteriedegen nicht nur den Baron Ochs verwundet, sondern sich auch dessen vielköpfiges Gefolge siegreich vom Leibe hält. Dann aber verwandelt er sich wieder in das Kammerkätzchen Mariandl, in welcher Verkleidung er bereits im ersten Akt dem Baron Ochs sehr gefallen hat — und gibt diesem im letzten Akt ein Stelldichein in einem höchst sonderbaren Absteigequartier mit einer Falltür, Beobachtern hinter allen Fenstern, wie sich's kein Verfasser einer französischen „Sitten"-Komödie besser wünschen kann. Es spielt sich nun eine lärmende, grobkörnige Posse ab: der Baron erkennt, daß er blamiert ist, und die Fürstin-Marschallin gibt in entsagender Liebe ihren Oktavian und die freigewordene Braut Sophie zusammen. Auf ein herrliches Terzett folgt ein kindliches Duett der Liebenden, dessen Melodie aus der „Zauberflöte" stammt, und zum Schluß kommt der kleine Negerdiener der Marschallin in das finstre Gemach und sucht etwas — jedenfalls den inneren Zusammenhang von alledem. Nachdem er ihn gefunden hat (manchen Leuten will das nicht glücken), fällt der Vorhang — und das Publikum in einen je nach Begabung stärkeren oder schwächeren Grad von Erleichterung oder Entzücken.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie die Handlung, in der manche feine Züge nicht fehlen, ein Ragout (aber nicht etwa ragout fin!) von allen möglichen Bestandteilen ist, so daß sich darin die alte opera buffa mit der neumodischen Sexualkomödie und dem sentimentalen Rührstück innigst verbindet, während von dem eleganten, bildungsuchenden und gedankenschweren Geiste der theresianischen Zeit gar nichts zu spüren ist, — so ist auch die Musik ein Erzeugnis einer seltsamen Mischung, die man in der Kynologie etwa als „Spitzpudelmopsdachspinscher" bezeichnen würde. Der Strauß kann eben alles. Er setzt die alten Weiber in rührselige Stimmung und macht zu gleicher Zeit die jungen Weiber und die Männer lüstern. Er ist höchst modern in seinem musikalischen Dialog, den man im Gegensatz zur „unendlichen Melodie" des völlig antiquierten Richard Wagner „das unendliche Sekkorezitativ" nennen könnte, und er bringt auch ganz einfache Stücklein, die er allerdings, damit's dem Hörer nicht zu wohl wird, mit quiekenden, schrillen Tönen umhüllt. Er will ein Stück Rokoko schildern und bedient sich dazu des gemütlichen Wiener Walzers, der doch in der Charakteristik jener Periode einen vollendeten Anachronismus bedeutet. Die Stillosigkeit ist der neueste Stil und in ihm ist der „Rosenkavalier" geschrieben. Die Schneiderkunst feiert darin Triumphe und Orgien, nicht nur in Bezug auf die Kostüme, sondern auch in der Musik. Wie das alte Symbol der Schneider eine aus tausend Fetzen verschiedenartigen Tuches zusammengesetzte Fahne war, so steht auch diese Musik unter solch buntem Panier. Sie ist aus unzähligen Stücken zusammengesetzt und mitunter sind diese recht unsauber vernäht. Aber ein paar ganz prächtige Lappen sind darin, vor allem die Schmachtlappen. Und wirklich auch einige Stücke echten Gold- und Silberstoffes, die sich leuchtend aus der buntscheckigen Umgebung herausheben. Daß der ganzen Musik die Seele mangelt, behaupten böse Menschen. Aber Klugheit ist die Seele des Geschäfts, und das Geschäft ist die Seele der allerneusten Kunst, und aufs Geschäft hat man sich, was die schier unheimliche Vorreklame beweist, beim „Rosenkavalier" mit großer Klugheit verstanden. Also ist auch Seele in dem Stück selbst — quod erat demonstrandum.

Doch es sei gestattet, obwohl dies in das Faschingsheft nicht recht paßt, auch einmal ernsthaft zu werden. Die Sache will es, und ein Meister wie Richard Strauß kann es verlangen. Und er ist ein Meister, d. h. ein großer Könner, selbst wenn er auf Pfaden wandelt, auf denen wir ihn lieber nicht gehen sähen, und hat sich doch auf anderen Gebieten als ein echter Meister oft erwiesen.

Die erste Nachricht, daß Strauß eine musikalische Komödie zu schreiben gedenke, begrüßte man mit freudiger Erwartung. Denn seit Eugen d'Albert mit seiner anmutigen „Abreise" den Weg zum modernen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musiklustspiel gewiesen hatte, wartete man sehnsüchtig auf den Komponisten, der diesen Weg bis zum schönen Ziele gehen würde. Und warum hätte Richard Strauß dieser Mann nicht sein können? Vielleicht konnte ihm, der in „Salome“ und „Elektra“ mit vielem Ernst, wenn auch nicht mit ebenso viel Erfolg, einen eigenen Stil für das ernste Drama gesucht hatte, der Wurf bei der Komödie glücken. Allerdings ist es leichter, ein ernstes Drama als ein echtes Lustspiel zu schreiben. Die Tragik und das Pathos erleichtern dem Komponisten die Arbeit, tragen sich teilweise selbst; aber die Heiterkeit eines wahren Lustspiels muß von innen nach außen strahlen. Und unsere ganze sensationslüsterne, nach immer neuen Nervenreizen verlangende Zeit ist dem echten Lustspiel nicht günstig. Die modernen Menschen haben Witz und Geist, sind scharfsinnig und wissen die Waffe der Satire trefflich zu führen, aber den goldigen Humor haben sie eingebüßt, denn er ist mit freundlichem Behagen verbunden, und dazu haben sie keine Zeit. Und da nun Richard Strauß in seiner Musik ein typischer Repräsentant unserer Zeit ist, so mußte man von vornherein die Besorgnis hegen, daß er Tollheit mit Heiterkeit, Grobheit mit Offenheit, Karikatur mit lustiger Schilderung und Sentimentalität mit Gefühl verwechseln würde. Und diese bange Ahnung wurde immer stärker, je mehr man über das Textbuch hörte. Denn auch einem Hugo von Hofmannsthal, den man als feinen Sprachkünstler und subtilen Nervenmenschen und Stimmungsschilderer mit Recht schätzt, fehlt gerade das Befreiende beim Lachen. Aber daß der Irrtum des Dichters und des Komponisten so weit gehen würde, uns nach dem langen Warten eine Posse mit Gesang, Rührung, Verkleidung und großer Ausstattung als das musikalische Lustspiel unserer Tage anzubieten, darauf war man doch nicht gefaßt und darin liegt das Betrübende an der Sache.

Strauß hat nicht den Willen oder die Kraft gefunden, einen eigenen Stil für dieses Werk zu suchen, sondern er geizt nur nach Wirkungen. Und diese nimmt er, wo er sie kriegen kann. Das oft mißverstandene Wort „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“ mag sich im Munde eines um seine Kasse besorgten Geschäftsmannes vielleicht hören lassen, aber man vergesse doch nicht, daß Goethe den Dichter, d. h. den idealen Künstler darauf erwidern läßt: „Ihr fühlet nicht, wie schlecht ein solches Handwerk sei, wie wenig es dem echten Künstler zieme.“ Der entscheidende Mangel dieser ganzen Musik zum „Rosenkavalier“ besteht eben in dem leichtherzigen Verzicht auf eine stilistische Einheit. Es gibt „Nummern“ darin, die von großer Schönheit sind, wie das Terzett im dritten Akt und der Monolog der Marschallin im ersten. Und die Walzermelodieen sind prickelnd und reizvoll genug, um lockend in das an Operettenmusik gewöhnte Ohr zu klingen. Und doch sind just diese Walzer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die deutlichsten Beweise für die rein äußerliche Art der neuesten Straußschen Arbeit. Denn sie passen weder äußerlich noch innerlich zu dem Stücke. Zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia tanzte man in dem eleganten Wien überhaupt noch keine Walzer, sondern Menuett, Gavotte, Gigue, Allemande u. ä. Und wie paßt der Walzer, der doch der künstlerische Ausdruck deutschen Behagens und Gemüts ist, ausgerechnet zu einem Baron Ochs von Lerchenau, der weder von Gemüt noch Behagen auch nur eine Spur aufweist? So klaffen überall Widersprüche, weil es dem Komponisten offenbar diesmal gar nicht darauf ankam, ein einheitliches Werk zu schaffen, sondern weil er dem musikalischen Ungeschmack der Zeit ein Zugeständnis zu machen bereit war, die zwar so gern mit Schlagworten wie Kunsterziehung, Gesamtkunstwerk usw. prunkt, aber im Grunde doch kein Ganzes, sondern nur einzelne „Nummern" will. Dafür, daß der Geist der Operette neuester Art im „Rosenkavalier" regiert, gab es einen an sich unscheinbaren, aber sprechend deutlichen Beweis: als am Schlusse des zweiten Aktes der lüsterne Baron im Lehnsessel sitzt und an das bevorstehende Schäferstündchen mit der hübschen Zofe denkt, da bewegt er die altersschwachen Beine im Takte des dazu erklingenden Walzers — also in nuce die unvermeidliche Tanznummer der Operette.

Muß ich also vom Standpunkte einer ernsten Kunstauffassung aus, die sich auf Lehren und Beispiel Richard Wagners gründet, das neueste Erzeugnis der Straußschen Dramatik offen und ehrlich ablehnen, weil Strauß infolge seiner genialen Beanlagung und seiner Stellung im Musikleben nur mit dem strengsten Maße (nach Lessings bekanntem Ausspruch) gemessen werden darf, so gestehe ich willig zu, daß es an Einzelschönheiten nicht mangelt. Vor allem ist wieder die verblüffende Kunst hervorzuheben, mit der Strauß aus geringem Material viel zu machen weiß. Wie klein, kurzatmig und fragmentarisch sind die musikalischen Motive, und wie wirksam versteht er sie auszunutzen, zu steigern, umzuformen und in tausenderlei Beziehungen zueinander zu bringen! Daneben steht seine eminente Fähigkeit, dem Orchester Farbe und Leben zu geben; im Orchester ruht der Hauptwert der Partitur, doch stören auch hier oft Seltsamkeiten, wie „Salome"-Klänge bei ganz harmlosen Stellen, die quiekenden hohen Bläsertöne, die das kindlich-naive Duett des Liebespaares im dritten Akt umheulen, die geschmacklos-derben Tamtamschläge bei den Verbeugungen Faninals u. a. Für die Singstimmen schreibt Strauß auch diesmal wenig dankbar. Sie müssen sich meist in einem kaum lernbaren Deklamé bewegen, die Partie der Sophie liegt im ganzen viel zu hoch, und es werden fast in jeder Partie außergewöhnliche Einzelheiten verlangt. Und der Mangel an Einheit im Stil macht sich in zahlreichen Längen bemerkbar, die nicht selten der Langeweile die Tür öffnen. Die nervöse,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kaleidoskopartig zusammengefügte, irrlichtelierende Schreibweise des Ganzen hält man nicht vier Stunden lang aus, ohne bisweilen der Ermüdung zu verfallen. Wagner macht seine Hörer auch rechtschaffen abgespannt, aber es ist die Fülle, die Größe, der Reichtum des Aufgenommenen, wodurch man etwa nach den „Meistersingern" oder der „Götterdämmerung" sich überwältigt fühlt. Bei Strauß ist es die Unruhe, die zwischen Effekt und Öde hin und her pendelt. Es ist, als ob man stundenlang einem Menschen zuhören müßte, der Witze und Anekdoten erzählt, die in keinem Zusammenhang miteinander stehen, und deren Pointen durch große Redseligkeit weit auseinandergerückt werden. Was ich an dieser Stelle bereits von „Salome" und „Elektra" sagte, gilt vom „Rosenkavalier" noch mehr: daß die Musik von Richard Strauß weit mehr Ausdrucks- als Empfindungskunst ist.

Das künstlerische Unbehagen wird noch dadurch gefördert, daß die Entfaltung von allerhand Theaterprunk beim „Rosenkavalier" so groß ist, daß man den Eindruck hat, der Schneider sei dabei fast noch wichtiger als der Künstler. Gewiß, Ausstattung gehört zu einer Oper, und man ist heutzutage in diesem Punkte sehr verwöhnt. Aber es gibt schließlich eine Grenze, selbst in unserer Zeit, wo man schier dahin gelangt ist, die Kunst der Aufmachung höher zu bewerten als das Kunstwerk selbst. Wenn diese Grenzlinie überschritten wird, so liegt der Verdacht nahe, es sei darauf abgesehen, durch die allzu starke Inanspruchnahme des Auges das Ohr zu bestechen. Und wenn man bedenkt, daß die Autoren des „Rosenkavalier" jede Kleinigkeit in Dekorationen und Kostümen selbst vorgeschrieben und eifrig überwacht haben, so ist es klar, daß sie (nicht aber das Theater) für dieses Übermaß von Ausstattung verantwortlich zu machen sind. Was übrigens die Dekorationen Rollers anlangt, so kann ich sie nicht sehr glücklich finden. Vor allem erscheint mir das vollkommen goldene Gemach der Feldmarschallin im ersten Akte durchaus unpassend. Denn welche wahrhaft vornehme Frau wohnt in einem so protzigen Zimmer mit goldenen Wänden? Dieses würde eher in das Haus des Emporkömmlings Faninal gehören, während dessen Empfangsraum gar nicht seinem Charakter angepaßt ist. Und die Dekoration des dritten Aktes bietet nun vollends gar nichts Besonderes. Ich bin überzeugt, daß in unserem Dresdener Malersaal die Dekorationen geschmackvoller, charakteristischer und ebenso wirksam angefertigt worden wären wie durch den mit dem Dekorationsmonopol für den „Rosenkavalier" begnadeten Wiener Professor.

Auch daß man neben Georg Toller, der sich oft genug als ein trefflicher Regisseur erwiesen hat, noch Max Reinhardt aus Berlin herbeigerufen hatte, war wohl mehr aus Reklame- als Zweckmäßigkeitsgründen geschehen. Diese Doppelregie ist gewiß an der Nervosität schuld, die auf der Bühne bei den belebten Szenen herrschte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Aufführung als solche mit so hohen Worten zu preisen, wie sie es verdient, verbietet mir als Dresdener fast die Bescheidenheit. Aber alle Welt hat's ja in diesen Tagen erfahren, daß unsere Hofoper ihrem Ruhme durch diese Uraufführung ein neues Blatt hinzugefügt hat. In erster Linie hat Ernst von Schuch erneuten Anspruch auf die Bewunderung aller Hörer für die Hingabe, mit der er die ganze Kraft seiner Dirigentenkunst für das Werk und die Aufführung einsetzte. Wie er während der monatelangen Vorbereitung alle Einzelproben selbst sorgfältig überwacht hatte, so war er am Abend der wahre Mittelpunkt des Ganzen. Die Vielseitigkeit seiner Natur, durch die er allen Stilarten gerecht zu werden vermag, befähigte ihn ganz besonders, die erste und mustergültige Vorstellung dieses aus so verschiedenartigen Elementen gemischten Werkes herauszubringen. Daß ihm neben dem Komponisten ganz auffallend herzliche Ehrungen am Schlusse dargebracht wurden, war darum durchaus berechtigt. Die Titelpartie war Eva von der Osten anvertraut, die kraft ihres frischen, vollblütigen Talentes der Figur des Oktavian nach Möglichkeit das Peinliche nahm, das einer solchen Hosen- und Verkleidungsrolle nach unserem Empfinden stets anhaftet. Auch gesanglich wurde sie den Anforderungen der Partie durchaus gerecht. Als Marschallin bot Margarethe Siems eine Leistung von reifster Gesangskunst und darstellerischer Kultur. Minnie Nast vervollständigte als Sophie das glänzende Dreigestirn der Künstlerinnen. Karl Perron hatte als Ochs von Lerchenau die schwierigste und undankbarste Aufgabe des Abends; er löste sie mit vollster Selbstverleugnung als Bühnensänger von sicherem Geschmack und hoher Intelligenz. Als Faninal war Karl Scheidemantel ganz vorzüglich. Die Königliche Kapelle führte den orchestralen Teil, der übrigens infolge der schwächeren Besetzung der Bläser von wilden Ausbrüchen sich meist fernhält, aber sonst Schwierigkeiten in Hülle und Fülle bietet, mit solcher Vollendung aus, daß Strauß mit Fug und Recht nach Beendigung der Vorstellung den Künstlern des herrlichen Instrumentalkörpers seinen Dank aussprechen konnte.

Seinen Zweck, einen lauten Publikumserfolg zu erzielen, hat Strauß erreicht. Obwohl der Beifall nicht so einmütig und spontan einsetzte wie nach den früheren Opern, war er doch anhaltend und ließ den Vorhang immer und immer wieder in die Höhe gehen, so daß neben den Darstellern Komponist und Textdichter vielen Hervorrufen Folge leisten konnten. Möglich, daß der „Rosenkavalier", weil er ein Allerweltsstück ist, ein groß Publikum finden und siegreich durch die Lande ziehen wird. Aber künstlerischen Dauerwert wird er noch weniger haben als „Salome" und „Elektra". Denn er ist nicht ein Naturereignis, wie jedes echte Kunstwerk, das aus innerstem Erleben elementar hervorbricht und vom Ringen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

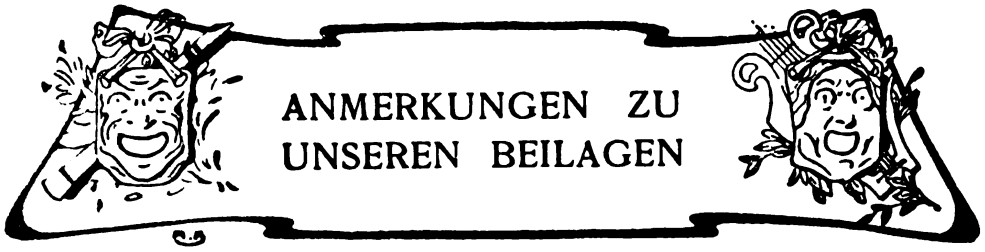
einer Künstlerseele Zeugnis gibt, sondern ein Kunstprodukt, das seine Entstehung technischer Meisterschaft, kluger Berechnung und der Willfährigkeit gegen den Modegeschmack des Tages verdankt. Ein rechtes Faschingsstück, denn der Komponist zeigt sich darin in einer neuen Maske und setzt dadurch selbst kluge Leute in Erstaunen und Erregung — nach der Demaskierung wird die Aschermittwochsstimmung nicht ausbleiben.

Zum Schlusse sei der Leser gebeten, sich zu fragen: „Was würde wohl Richard Wagner zu solcher Fortsetzung seiner heil'gen deutschen Kunst gesagt haben?" Die Beantwortung dieser Frage dürfte für die rechte Bewertung des „Rosenkavalier" sehr dienlich, ja sogar im Interesse unserer musikalisch-dramatischen Kultur unerläßlich sein.



Richard Strauß seinen „Rosenkavalier" anbietend
Originalzeichnung von Enrico Caruso

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Will man gute Karikaturen des 19. Jahrhunderts sehen, so ziehe man über den Rhein und melde sich bei unseren Nachbarn: hier waren die Erzväter, Erzonkel und Erzvettern heimisch, denen die Gabe verliehen ward, mit dem Stift, der Feder, dem Pinsel die Satire der Menschheit in genialer Keckheit und mit schlagendem Witz zu schaffen. Für die Politik gab es den Hohn, für die Gesellschaft die Grimasse, für die Kunst den Ulk. Zu Berlioz', Liszts und Wagners Zeiten rückte die Persönlichkeit in den Vordergrund, wie die Leser der „Musik" aus manch feinem Blatt ersehen haben. — Eine Reihe launiger Einfälle gallischen Humors soll heute gezeigt sein. Besehen wir uns die Sachen. Da ist zunächst Gustave Doré, der klassische Illustrator des Don Quichote, mit seinen Heldensängern (sie spotten den Ausbrüchen eines „Elektra"-Orchesters), den Hingerissenen und Überwältigten (o Meyerbeer, was haben Deine Hugenots angerichtet!); man vertiefe sich in Honoré Daumier's Trinklied (wer denkt hier nicht an Falstaff-Gelage!) und in das Gegenstück, die Chorsänger von William Hogarth, in denen ein Stück bezopfter Händelepoche zu buntem Leben erwacht; Jaques Callots „Sechs groteske Musikanten" — sind sie nicht aus E. T. A. Hoffmanns Phantasieen geschnitten? — Alexandre Décamps' „Affenduett", bei dem der ernste Eifer der Tiere zum komischen Element wird, das Intime Ständchen von Traviès de Villers mit dem in Blick und Haltung unvergleichlichen schmachtenden Buckligen, und endlich des Spaniers Francisco de Goya's Tierbild, Bravissimo betitelt, auf dem ein Esel die hohe Kunst, Solfeggien sauber zu behandeln, endlich erlernt zu haben scheint. — Aber auch auf den japanischen Holzschnitt von Kiosai, auf dem Ein ergreifendes Duett mit allem Zubehör zu sehen ist (Seite 207) und die von einem unbekannten italienischen Meister des 16. Jahrhunderts stammenden, in Anlehnung an Leonardo da Vinci geschaffenen Sängerkarikaturen (Seite 209, 218, 223) mit ihrem sicheren Blick für komische Wirkung sei verwiesen.

All diese Bilder und noch ein halbes Tausend mehr findet der Leser in einem höchst vortrefflichen Werk, das kürzlich bei Gerhard Stalling in Oldenburg erschienen und von Dr. Karl Storck verfaßt ist, einem in jeder Beziehung gewichtigen Bande, der seine besondere Besprechung noch erfahren soll. Dem Verlag sei unser Dank ausgesprochen für die Erlaubnis, einige Leckerbissen von der überreichen Faschings-Tafel unsern Lesern als Kostproben anbieten zu dürfen.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin) 1910, No. 12—26. — No. 12: „Giovanni Battiste Lamperti †", bedeutender Stimmbildner und Lehrer Marcella Sembrichs. Von A. Spanuth. — No. 13: Bericht über die Uraufführung von Mikoreys „Der König von Samarkand" in Dessau. Von H. W. Draber. — No. 14: „Was Busoni vom Pianisten verlangt": Gelegentlich eines Interviews stellt der Künstler die (naheliegende) These auf, daß zu einer souveränen Technik, Stilgefühl, Temperament und Phantasie noch eine Dosis Geistesgegenwart, Herrschaft über die eigene Stimmung und vor allem jener Magnetismus hinzuzutreten habe, der Tausende in denselben Erregungszustand zu versetzen imstande sei. — No. 15: Hugo Leichtentritt berichtet über die Ergebnisse der von den „Signalen" ausgeschriebenen „Preiskompositionen". In diesen überwiege Feinheit der Harmonik, Impressionismus und Buntheit des Kolorits, dagegen trete der musikalische Gehalt hinter dem rein klavieristischen zurück. — No. 16: „Künstler und die Reklame" (aus dem Konzert-Taschenbuche von Emil Gutmann, München). Von August Spanuth. Die Reklame als „quantité négligeable" im modernen Konzertbetrieb. — „Julius Blüthner †". — No. 17: „Poia", die Indianeroper Arthur Nevin's. Stark ablehnende Kritik der einzigen Novität des Berliner Opernhauses in der Saison 1910. Von A. Spanuth. — „Wo steht die deutsche Klaviermusik?" Von Walter Niemann. Verfasser ergeht sich in Klagen über das geringe Interesse an intimer Kunst, untersucht die Gründe hierfür und ersieht das Heil im engsten Anschluß an das volkstümliche Element nach dem Vorbild der Polen und Russen. — No. 18: „Das Jubiläum der Wiener Philharmoniker." Von Julius Korngold. Überblick über die Geschichte des berühmten Instituts und seiner Leiter von Nicolai bis Weingartner. — „Electra" im Tschechischen Nationaltheater von Ernst Rychnovsky. — No. 19—20: „Max Reger-Fest in Dortmund". Von H. W. Draber. Ein großer Erfolg Regerschen Schaffens. — „Das Schumann-Brahmsfest in Bonn." Von Karl Wolff. — „Zweites Ostpreußisches Musikfest in Königsberg". Von Heinrich Röckner. — No. 21: „Zum 46. Tonkünstlerfest." Von H. W. Draber. Analysen der aufgeführten Werke. — No. 22-23: „Rückblick auf das 46. Tonkünstlerfest in Zürich". Von H. W. Draber. — „Bach-Experimente." Von Fr. Spiro. Zwei aufeinander folgende Aufführungen von Bachs h-moll Suite in Rom durch W. Mengelberg und Gustav Mahler. Mengelberg retouchierte das Werk in Rücksicht auf die bedeutende Räumlichkeit des Lokals (Augusteum-Rotunde), leider ohne Hinzuziehung des Cembalo, aber mit Wahrung der ursprünglichen Reihenfolge der Einzelteile; Mahler hingegen fügte den ersten drei Stücken in kapriziöser und ungerechtfertigter Weise Teile aus fremden Suiten bei, verfuhr auch rhythmisch sehr nach Willkür, wie denn übrigens das ganze Programm an seltsamer Zusammenstellung den guten Geschmack vermissen ließ. — No. 24: „Bachfest in Duisburg". Von Fr. Spiro, der im Anschluß an das schöne Gelingen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Veranstaltung eine gesündere Herausgebertätigkeit der Werke des Meisters seitens der Neuen Bach-Gesellschaft wünscht. — No. 25: Zum „Münchner Strauß-Fest" bemerkt A. Spanuth: „Strauß gehört der Augenblick, jedes neue Werk bedeutet eine Überraschung, die die frühere verdrängt, mutatis mutandis ähnelt er in der bewußten Ausnützung des Effekts — Meyerbeer". — In einem Essay „Pro Strauß" feiert H. W. Draber den Meister der Farbe, der berauschenden Instrumentation als Neuerer und Entdecker einer unerhörten Ausdrucksweise, wie sie durch die Sonderheit seiner Vorwürfe gefunden werden mußte. — Ein Aufsatz „Die hellhörige Jugend" von August Spanuth beschäftigt sich mit dem Phänomen des Einfühlens in die moderne Produktion seitens der Jugend. Verfasser glaubt, daß die jüngere Generation für die Aufnahme des absolut Fremden, an das wir Älteren uns eben erst gewöhnen müßten, günstiger disponiert sei; auch imponiere ihr die komplizierteste Kontrapunktik eines Reger weniger als die harmonischen Kühnheiten eines Strauß oder Debussy (die sie als solche vielleicht nicht so empfindet), d. h. also: die Jugend verlange mehr Anregung der Sinne als des Verstandes. — „Die Maifestspiele in Prag." Von Ernst Rychnovsky. — No. 26: „Das Münchner Strauß-Fest." Von August Spanuth. Verfasser schließt aus der geringen Anteilnahme des Publikums, daß trotz der an bedeutenden Eindrücken reichen Gesamtaufführung Straußscher Werke diesen doch nicht die große Attraktionskraft innewohne. — „Das 86. Niederrheinische Musikfest in Köln." Von K. Wolff. Sein Gipfelpunkt: Steinbachs Direktion der c-moll Symphonie von Beethoven und der Brahmsschen in D.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin) 1910, No. 1—15. — No. 1: „Zur Erziehung des Musikers." Von Paul Marsop. Verfasser geißelt die bisher an unseren Anstalten geübte Präparation der Schüler zu Musikhandwerkern und fordert für diese einen auch fernere Gebiete (z. B. bildende Kunst) umfassenden Bildungsgang, wie ihn etwa Seidl am Leipziger Konservatorium in vorbildlicher Weise zusammengestellt hat. — No. 2: Ein Aufsatz „Andreas Hammerschmidt und seine Dialoge" von G. Peiser beschäftigt sich mit dem von H. Schütz beeinflußten ausgezeichneten Kontrapunktiker und dessen Werken. — „Richard Wagner und Karl Gottlieb Reißiger". Von Adolph Kohut. Zur Geschichte der beiden Dresdener Amtskollegen. U. a. heißt es, daß Reißiger schon vor Wagner Beethovens „Neunte" aufführte (1838); die bekannten Aufführungen dieses Werkes durch Wagner seien auf Reißigers Initiative zurückzuführen. — „Zur Neuregelung der musikalischen Schutzfrist." Edgar Istel schlägt einen 100jährigen Schutz (vom Geburtstag des Autors an gerechnet), oder 50jährigen Schutz einzelner Werke (vom Tage des Erscheinens an gerechnet) als gerechte Variante des bestehenden Gesetzes vor. — „Richard Strauß über Johannes Brahms und Hans v. Bülow" nach einem Straußschen Feuilleton in einer Wiener Zeitung von L. A. Interessante Episoden aus Strauß' früherer Zeit und seinen Berührungen mit beiden Meistern. — No. 3: „Wilhelmine Schröder-Devrient." Zum 50. Todestage der Künstlerin. Von Ernst Edgar Reimérdes. — No. 4: „Quo vadis?" Von Gustave Ernest. Eine Warnung an Lehrer des Klavierspiels, technischen Problemen übermäßigen resp. einseitigen Wert im Unterricht beizulegen, da sonst der Schüler sich notwendigerweise auf begrenzte Gebiete festzulegen Neigung haben werde und für die Bewältigung eines verschiedene Stile enthaltenden Programmes nicht die nötige Schulung besitzen könne. — No. 6: „Marie Gutheil-Schoder." Von L. Andro. — „Ein Lexikon deutscher Konzertliteratur." Von Arthur Seidl. — No. 7: „Wie sind die hohen Trompeten der alten Komponisten zu ersetzen?" Von Traugott Ochs. Der Autor versuchte —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach seinem Dafürhalten mit Glück — einen Ersatz durch C-Klarinetten und befürwortet dieses Verfahren. — No. 8: „Das Lied im Mittelalter." Von L. Andro. Zum Funde der (vermeintlichen) Lieder Walters von der Vogelweide im Stadtarchiv zu Münster. — No. 9: „Welche Anforderungen wären an eine dem heutigen Musikleben entsprechende Musikschule (Konservatorium) zu stellen?" Von Roderich von Mojsisovicz. Verfasser verlangt eine nach dem heutigen Stande musikalischen Fortschritts zu modifizierende Erweiterung der durch Wagner-Bülow festgelegten Ideen über die Organisation von Musikinstituten. — „Karl Heinrich Graun und die Dresdener Kreuzschule." Von F. Die Beziehungen des Meisters zu dieser Schule. — No. 10: „Italienische Stimmbildung und deutsches Musikdrama." Von Ferdinand Fechter. Zur Frage, ob Wagners Gesangsstil die Stimmen verdirbt. Demgegenüber sollte es — nach dem Autor — besser heißen: Genügt der Gesangsunterricht nach der heute üblichen Methode italienischer Solmisation den Anforderungen, die der deutsche Operngesang, insbesondere das von Richard Wagner geschaffene Musikdrama an die Sänger stellt? Untersuchungen über diese Materie. — „Joseph Joachim und Franz Liszt." Von Luise Pohl. Zur Geschichte des Freundschaftsverhältnisses und seiner Wendung. — No. 11: „Italienische Stimmbildung und deutsches Musikdrama." Von Ferdinand Fechter. Fortsetzung von No. 10. — „100 Jahre Ergo bibamus." Von Richard Hennig. — „Carl Reinecke †." Von Eugen Segnitz. — „Jaques-Dalcroze in Berlin." Von Karl Storck. Besprechung einiger Vorträge J. D.'s — No. 12/13: „Die erste Klaviersonate und ihre Vorgeschichte." Von K. Schuzmann. Historische Übersicht dieses Literaturzweiges. — „Erinnerung an C. Reinecke." Von Joseph Lewinski. Erzählung einer Episode aus des Verstorbenen Leben. — No. 14: „Richard Wagner und das Jahr 1913." Ein Mahnwort an das deutsche Volk von August Breit. Der Aufsatz läuft auf das Postulat hinaus, Bayreuth den „Parsifal" als Monopol zu belassen, bzw. alljährlich in den großen Städten Festspiele im Sinne des Meisters (und natürlich mit Ausschluß des „Parsifal") zu inszenieren, die den weniger Bemittelten zugute kommen sollten. (Appell an die Generosität der besitzenden Klasse!) — „Zur Ästhetik des Schaffenden." Eine anregsame Studie von Arthur Seidl. — „Oscar Noë." Von Siegmund von Hausegger. Ein Nekrolog.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1910, No. 7—17. — No. 7: „Von deutscher Opernkultur." Von Paul Marsop. Betrachtungen über das Opernwesen in der „Provinz". — „Führer durch die Klavierliteratur". Von Otto Urbach. Über die Anfänge der Klaviermusik bis zur Klaviersuite bei den Italienern verbreitet sich der Autor in belehrender und anregender Form. — In einem Aufsatz „Detlev von Liliencron und das neue Lied" werden sieben Briefe an den Münchener Komponisten Wilhelm Mauke zitiert, die sich auf dessen frühe (1894—96) Vertonungen von Gedichten Liliencrons beziehen. — No. 8: „Richard Strauß als Meister der Farbe" betitelt sich ein in huldigender Begeisterung für diesen Meister sich gebender Artikel von Fritz Volbach. — Abschluß der Artikelserie „Altdeutsche Weihnachtslieder" von Fritz Erckmann. — No. 9: „Von deutscher Opernkultur." Von Paul Marsop. Fortsetzung von No. 7. — „Praktische Kompositionslehre." Von Roderich von Mojsisovics. Fortsetzung. — No. 11: Im Artikel „Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege" gibt A. Eccarius-Sieber einen detaillierten Überblick über die Literatur des Klaviertrios. — Seine Bestrebungen um eine von ihm befürwortete Partiturenreform (Einheitsprinzip der Systeme) verficht Hermann Stephani in den „Musikalischen Zeitfragen". — Der Aufsatz „Aus denkwürdiger Zeit" von Hermann Starke gewährt interessante historische Rückblicke auf die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Uraufführungen der „Schönen Helena“ und der „Fledermaus“. — No. 12: (Pfitzner-Heft). Einleitung „Aus Pfitzners Jugendzeit“. — Rudolf Louis beschäftigt sich in einem Essay „Der Komponist Hans Pfitzner“ mit der Eigenart und Sonderstellung des Tondichters. Er forscht nach den Gründen für die Hemmungen in der Verbreitung von dessen Werken, die er in der Schwierigkeit, das Gesamtschaffen Pfitzners als geschlossene Einheit zu erkennen, zu finden meint, ein Umstand, der auch eine Klassifizierung Pfitzners nicht leicht macht. — „Der Schriftsteller Hans Pfitzner“ von L. Andro. (Pfitzner als Ästhetiker, Philosoph und Dichter.) — Kritische Studie zur „Rose vom Liebesgarten“ von Paul Bekker. — „Über Pfitzners Kammermusik“ (Klavierquintett op. 24), Analyse von R. Louis. — „Pfitzner als Liederkomponist.“ Von R. Th. Herz. Eine Anregung. — No. 14: „Der ‚Zarathustra‘ als Musik.“ Von Erich Eckertz. Ein Versuch, den „Zarathustra“ in Anlehnung an Nietzsches eigene Ansicht als Musik zu deuten, ihn bis ins einzelne in Klänge und Rhythmen aufzulösen. — „Führer durch die Klavierliteratur.“ Von Otto Urbach. Fortsetzung von No. 7. — „Praktische Kompositionslehre“ von Roderich von Mojsisovics. Fortsetzung von No. 9. — „Richard Wagners Anfänge in Österreich.“ Von Karl Fuchs. Zur Geschichte der Besuche und Erlebnisse des Meisters in Wien. — „Etwas über die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft“ von Ellen von Tideböhl. — No. 15/16: „Tonsetzer der Gegenwart.“ Von Max Chop. Beiträge zur Kenntnis des Lebens und Schaffens Frederick Delius'. — No. 16: „Aus der Werkstatt des Pianisten“ von A. Maecklenburg. Vergleichende Gegenüberstellung früher und moderner technischer Prinzipien des Klavierspiels. — „Musikalisches aus den Wiener Museen“ von L. Andro. Aufzählung bemerkenswerter Erinnerungsobjekte an große Meister im „Museum der Stadt Wien“. — „Beitrag zur Frage der Echtheit des Siebenten Violinkonzerts von Mozart.“ Von Ernst Lewicki. Vgl. den Aufsatz in der „Musik“ 1907, 2. Novemberheft. — No. 17: „Der neue Riemann.“ Ein Beitrag zur musikalischen Kritik von Oswald Kühn. Verfasser wendet sich mit Schärfe gegen die von Riemann in seiner neuesten (7.) Auflage seines „Musiklexikons“ geübte Kritik über Strauß und Reger — in der 6. Auflage las mans anders! — und wirft ihm Willkürlichkeit, geringe Objektivität und Parteilichkeit vor.

MONATSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1910, No. 1—11. — No. 1: „In dulci jubilo, nun singet und seid froh!“ Von Friedrich Spitta. Über den Sinn dieses Liedes. — „Die neue Orgel des Straßburger Sängerhauses.“ Von J. F. E. Rupp. Die neue Orgel mit ihren 56 klingenden Stimmen ist das erste größere Werk, das der Silbermann-Renaissance (Eliminierung aller effekthascherischen Spielereien, dafür Erstrebung der Klarheit und des Adels Silbermannscher Instrumente) zu verdanken ist. — „Stahlstäbegeläut“. Von G. Auer in Eupen. Zur geplanten Verwendung von Stahlstäben statt Kirchenglocken in Amerika. — „Das Schützsche Weihnachtsoratorium“. Von Friedrich Spitta. Anläßlich der Wiederauffindung der verschollenen Stücke des Oratoriums in der Universitätsbibliothek zu Upsala von Dr. A. Schering. — No. 2: „Zur Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Heinrich Schütz.“ Von Otto Richter. — „Die Chorsammlung des Georg Rhau 1544“. (34. Band der „Denkmäler deutscher Tonkunst“, herausgegeben von Johannes Wolf.) Von Friedrich Spitta. — „Die Instrumentation der Matthäuspassion von Joh. Seb. Bach.“ Von Wilhelm Werker. Kritische Plauderei über den Stand der evangelischen Kirchenmusik von 1932. Dieser prächtige satirische Aufsatz wurde auch von der „Musik“ IX, 12 gebracht. — No. 3—4: „Liturgischer Rückblick auf die Erlebnisse eines halben Jahrhunderts.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von Fr. Spitta. — No. 4: „Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäuspassion." Von Rudolf Wustmann. — No. 5: „Zu Schützens Weihnachtsoratorium." Von Arnold Schering. Abwehr des Herausgebers gegen die von anderer Seite an seiner eigenen Rekonstruktion des Werkes bewirkten „Verbesserungen". — „Über die Besoldung der Organisten." Von Friedrich Curtius. — „Die cantiones sacrae von H. Schütz." Von Fr. Spitta. Verfasser übersetzte mehrere Stücke der Sammlung und gibt in der beigefügten Musikbeilage des Heftes den cantus: „Veni, rogo in cor meum" heraus. — „Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäuspassion." Von Rudolf Wustmann. Fortsetzung. — No. 6: „Liturgischer Rückblick auf die Erlebnisse eines halben Jahrhunderts." Von Fr. Spitta. Fortsetzung. — „Über die Elemente der Bachschen Kunst." Von Lic. Heinrich Scholz. Zum Buche Fr. Hashagens: Joh. Seb. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. (Verlag: Bartholdi-Wismar.) — „Aus der Liedersammlung des Heinrich von Miltitz." Fr. Spitta teilt den Wortlaut der Dedikation der Liedersammlung H. v. Miltitz' (ein vergessener Dichter der Reformationszeit) an Herzog Albrecht mit. — „Eine dringende Bitte." Anfrage nach dem Verbleib des handschriftlichen Nachlasses von Prof. Jul. Mützell (Berlin). (M. ist Herausgeber der 1855 erschienenen Lieder der evangelischen Kirche aus dem XVI. Jahrhundert und des 1858 erschienenen ersten Bandes geistlicher Lieder der evangelischen Kirche aus dem XVII. und der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Von Dichtern aus Schlesien und den umliegenden Landschaften.) — No. 7: „Der ‚Morgenstern' als Hochzeitslied". Ein Beitrag zur Kirchen- und Volkskunde von Julius Smend. — „Über die Besoldung der Organisten." Von Heinrich Müller. Entgegnung auf den Aufsatz von Curtius in No. 5. — „Das fünfte Deutsche Bach-Fest in Duisburg" (4.—7. Juni). Von Pastor Greulich in Posen. — No. 8: „Der ‚Morgenstern' als Hochzeitslied." Von Julius Smend. Schluß des Aufsatzes von No. 7. — No. 9: „Passion, Kantate und Gemeindechoral." Von Rudolf Wustmann. Der Autor kommt zu dem musikhistorisch gebotenen Schluß, daß die Leipziger Gemeinde die einfachen Choräle in Bachs Passionen und Kantaten mitgesungen haben müsse. — „Das deutsch-evangelische Einheitsgesangbuch." Von Pastor von der Heydt. — „Lieder für den Wechselgesang". Von Pastor Joh. Plaß. — „Die Organistenfrage in Hessen." Bedenken gegen die Vereinigung von Schul- und Kirchendienst in der Person des Schullehrers vom künstlerischen bzw. pädagogischen Standpunkte. Als Mindestforderung solle gelten: Beseitigung der einseitigen Verpflichtung der Lehrer zur Übernahme kirchlicher Funktionen nach § 50 des Schulgesetzes, entweder durch Aufhebung dieses Gesetzes oder doch wenigstens durch Maßnahmen der kirchlichen und staatlichen Praxis. — No. 10: „Das deutsch-evangelische Kirchengesangbuch." Von Pastor v. d. Heydt. Schluß des Aufsatzes von No. 9. — „Organisten-Konferenzen." Von Dr. Kobelt. Zur Veranstaltung von Zusammenkünften von Geistlichen und Organisten zwecks Beratung, wie die alten und neuen Schätze der Kirchenmusik in den Hauptgottesdiensten zur Geltung gebracht würden. Programme der Konferenzen in Templin am 26. Oktober und in Lychen am 28. Oktober. — No. 11: „Wider das Einheitsgesangbuch." Von Julius Smend. Kritik an den in No. 9/10 dieser Zeitschrift von Pastor v. d. Heydt dargelegten Vorschlägen zu diesem Thema. Verfasser sagt: „Einheit kann und wird das Einheitsgesangbuch nicht schaffen, sondern erhöhte Verworrenheit". — „Ein Lied des Michael Albinus." Von L. Neubaur. — „Heinrich Schützens Psalm 58 für den Gemeindegesang." Von Joh. Plaß. — „Jahresfest des evangelisch-kirchlichen Chorverbandes und des Organisten- und Kantorenvereins der Provinz Sachsen." Von Kantor P. Schwieger. Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

124. **Adolf Harpf:** Natur- und Kunstschaffen. Eine Schöpfungsurkunde. Verlag: Hermann Costenoble, Jena 1910. (Mk. 5.—.)

Nach der „Vorbemerkung zur Kennzeichnung der Aufgabe" will uns das Buch „eine Naturkunde der Kunst geben, die aber im tiefsten Grunde der Wesenseinheit alles Schöpfungstriebes im Natur- und Menschenleben zugleich eine Schöpfungskunde der Kunst ist". Dies tut es im ersten der beiden „Bücher", das „Die Lehre" enthält. Diese ist, wie sie vom Verfasser dargestellt ist, ganz kurz etwa folgende: Schaffen heißt Formgeben, anderes Schaffen gibt es nicht. Auch der Künstler ist nur Formgeber. Zu den „eigentlichen Künstlern" gehören auch die Philosophen und die Tatmenschen (Kulturträger, Kulturschöpfer). Die Phantasie ist nur ein Teil der Weltphantasie. Die Kunst hebt den Menschen in das Gebiet der reinen Anschauungen, die nicht trügen können. Kunstschaffen ist Zeugung: der Kunsttrieb ist als Schaffenstrieb auch in der ganzen Natur zu finden, und er ist es, aus dem die ganze Erscheinung des Lebens überhaupt folgt. Alle Einzelschöpfung in der Natur ist zugleich Kunstschaffen, wie alles Schaffen der Kunst nichts als formgebende Einzelschöpfung ist; nur so ist alles Schönheitsbilden in der Natur zu erklären, die oft sogar geradezu Zweckwidriges schafft. Alles Kunstschaffen ist Urzeugung, wie auch die Urzeugung nichts als Kunstschaffen der Natur ist. Ästhetisches Wohlgefallen ist Schöpferfreude: die Freude am Kunstwerk regt den Genießenden zum Mit- und Nachschaffen an. „Daher sind Naturschöpfung und Kunstschaffen im letzten Grunde die Betätigung eines und desselben Triebes und beide wechselseitig auseinander zu erhellen, wie wir dies in dem vorliegenden ersten Buche der Grundlagen unserer Kunstkunde versuchten, die uns also zugleich zur Schöpfungsurkunde wurde." — So vortrefflich diese Gedanken zumeist sind, so muß doch festgestellt werden, daß „Die Lehre" vom Verfasser im Grunde nur skizziert ist. Es wird zu sehr mit den Begriffen Kunst und Natur gespielt, vor allem wird mit der Kunst allerlei angefangen, ohne daß sie begrenzt und genau bezeichnet wird. So kommt es, daß das Buch zum mindesten für den Laien voller Widersprüche ist. Leider fehlt mir der Raum, dies durch Beweise zu erhärten. — Auch am Stil ist manches auszusetzen. Eine Probe für viele: „Alle Individualisierung in der Natur ist wesenhaft immer zugleich Kunstschaffen". Das „zweite Buch", das die Anwendungen der Lehre bringt, läßt vollends jeden wissenschaftlichen Geist vermissen: es ist rein persönlicher Natur. Die Rassenästhetik des Verfassers geht nicht notwendig aus dem theoretischen Teile hervor, ebensowenig alles, was über „Schrifttümlichen Stil", über den „Goetheschen Menschen" u. a. gesagt ist. Ganz verwunderlich ist das leidenschaftliche Eintreten Harpfs für Hamerling, den Dichter und Denker, für Naaf und Stauf in einem Buche, das im Zeichen Goethes steht. Nicht eine einzige der zitierten Zeilen ist lyrisch. Der Autor spricht von echten Liedern — Herr du mein! was würden Goethe, Eichendorff und Mörike zu solchen „echt-völkischen" Liedern sagen! Und doch wimmelt geradezu das Werk von glänzenden, ja unvergleichlich schönen Aussprüchen über wichtige Dinge: so über Weltmüdigkeit (S. 12), über das allgegenwärtige Chaos (S. 39), über Großstadttheater (S. 49), Kunst und Religion (S. 51), Geschlechts- und Kunsttrieb (S. 54), Darwinismus (S. 72) usw. Freilich muß auch die Wissenschaft in dieser Hinsicht als Kunst betrieben werden, aber eben darum muß sie organisch sein. Das aber ist das Buch nicht. — Das Buch enthält auch zwei musikalischen Dingen gewidmete Kapitel: „Das musikalische Zeitalter" und „Die moderne Musiküberschätzung". Im ersten Kapitel schreibt der Verfasser von der Grenzüberschreitung der Musik, von Malerei, von Gedanken in Kompositionen und ähnlichen Dingen. Leider ist er weder musikalisch noch entschieden genug; sonst könnte er die Bedeutung der Musik nicht so eng fassen, wie er es tut, und müßte Wagner aufs entschiedenste ablehnen. Die geringe Einschätzung der Musik führt ihn zur Warnung vor der „modernen Musiküberschätzung". Ich behalte mir vor, auf die Berechtigung dieser Warnung in einem besonderen Aufsatze näher einzugehen. Diese Frage nämlich führt zu den tiefsten Problemen über das Wesen der Musik, die in der Gegenwart zur Diskussion drängen. Für diese Anregung, sowie für das viele Vortreffliche in dem Werke wird jeder Leser dem Autor Dank wissen. Arno Nadel

125. **Oskar Schröder:** Nana Weber-Bell: Stimmbildungslehre. Materialien zur Stimmerziehung und -schulung für Lehrer, Redner und Sänger. Kommissionsverlag: F. A. Schreiber, Marienberg (Sa.) 1910.

Im Auftrage der Stimmbildnerin und Schriftstellerin Nana Weber-Bell hat der Verfasser im vorliegenden Heftchen eine kurze Darstellung ihrer Lehre gegeben. Daß Stimmbildung die Grundlage alles Sprech- und Singunterrichtes bilden müsse, ist selbstverständlich. Aber daß bisher diese wichtige Aufgabe fast ganz vernachlässigt worden sei (S. 3), ist ebensowenig zutreffend wie die Behauptung, daß „kein Kind mit einer völlig gesunden Stimme in die Schule eintrete" (S. 6). Dagegen kann man dem Grundsatze, daß „nur von Ohr zu Ohr und von Mund zu Mund" also auf imitativem Wege Stimmbildung betrieben werden könne, durchaus zustimmen. Frau Weber-Bell ist der Überzeugung, daß man mit anatomisch-physiologischen Kenntnissen dem Wesen der Stimme nicht beikommen könne, und sucht die Akustik, insbesondere die Klangfarbenlehre von Helmholtz ihrer Lehrpraxis dienstbar zu machen. Sie sieht mit Recht in der Gestalt der Mundhöhle, nicht im Kehlkopf, den eigentlichen Sitz der Tonbildung. Der Forderung, den Unterkiefer bei der Phonation locker zu halten, wird wohl jeder einsichtige Stimmbildner zustimmen; dagegen wird die Vorschrift, bei allen Vokalen, auch bei e und i, die Lippen stets gleich einem Schallbecher (wie bei o) zu formen und die Mundwinkel nie in die Breite zu ziehen (S. 15) ebenso auf begründeten Widerspruch stoßen wie die Behauptung, daß die Zunge sich bei der Vokal-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bildung nie vom Boden der Mundhöhle entfernen, sondern ruhig liegen bleiben müsse (S. 21). Noch viel anfechtbarer, ja sehr oberflächlich, ist die Behandlung der Konsonanten; l wird als der einzige Konsonant bezeichnet, der akustische Eigenschaften habe! Den Unterschied zwischen stimmhaftem und tonlosem s scheint Frau Weber-Bell nicht zu kennen, denn sie bezeichnet diesen Laut in Wörtern wie Sonne, lasen, lassen, läßt unterschiedslos als „s mit scharfem Ansatz" (S. 27). Ebensowenig finden f und w, ferner die tenues (p, k, t) und die mediae (b, g, d) eine klare und richtige Beschreibung ihrer lautlichen Eigenart. Nach einem unumstößlichen Lautgesetz werden im Deutschen die weichen Konsonanten im Auslaut zu den entsprechenden harten; daher ist von den Übungen auf S. 29, wo Vokalreihen erst mit b dann mit p als Auslaut zu sprechen sind, mindestens eine überflüssig. Jede beliebige Lautbildungslehre hätte dem Verfasser in diesen Punkten Klarheit verschaffen können. Die ziemlich planlos aneinandergereihten Sprechübungen, die sich den Übungen der einzelnen Laute anschließen, bieten nichts, was nicht schon oft dagewesen wäre, und können von jedem Lehrer ebensogut durch andere ersetzt werden. Zum Schluß, der der Erziehung der Singstimme einige Betrachtungen widmet, wird als Grundsatz ausgesprochen, daß dem Gesangstudium die Ausbildung der Sprechstimme vorherzugehen habe. Man könne nie durch Singen ein schlechtes und falsches Sprechen verbessern (S. 38). Das ist indes nur halb richtig. Sprechen und Singen müssen und können sich bei verständigem Studium gegenseitig stützen und fördern; insbesondere können durch gesangliche Tonstudien die Atmung und das Gefühl für Resonanz noch viel nachhaltiger entwickelt werden als durch bloße Sprechübungen.

126. **Nana Weber-Bell**: Die Lösung des Stimmbildungsproblems. Eine Sammlung wissenschaftlicher Abhandlungen. Verlag: N. Weber-Bell, Planegg bei München 1910.

Die Verfasserin hat unter obigem Titel eine Reihe von Aufsätzen vereinigt, die sich mit den Problemen der Stimmbildung befassen, aber zu locker aneinandergefügt sind, um ein einheitliches Lehrgebäude darzustellen. Wie so viele Theoretiker versucht sie die Stimmbildung und -erziehung auf eine streng wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Sie geht dabei insofern mit einer bewußten Einseitigkeit vor, als sie sich ausschließlich mit der in den Resonanzhöhlen erfolgenden Formung des Stimmtones befaßt. Wenn nun auch zugegeben ist, daß hier der eigentliche Sitz der Tonbildung im künstlerischen Sinne und somit das hauptsächliche Arbeitsfeld des Stimmbildners zu suchen ist, so muß doch gerade die wissenschaftliche Erforschung der Stimme ebensosehr den Kehlkopf und die Stimmbandfunktionen in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen wie die akustischen Phänomene der Schallräume. Aber selbst wenn man der Verfasserin auf das von ihr bevorzugte Gebiet der Akustik folgt, ist es sehr fraglich, ob die von ihr angestrebte Verwertung der Helmholtzschen Klangfarbenlehre für die gesangspädagogische Praxis durchführbar ist. Soll der physikalisch gebildete Lehrer, der vielleicht durch feine Beobachtungen mit Hilfe von Resonatoren die Obertöne der Vokalklänge aufs genaueste zu analysieren weiß, von diesem Wissen Gebrauch machen, wenn er Stimme und Ohr seines Schülers durch praktische Übungen zu schulen sucht? Ist er nicht vielmehr auf die ästhetische Kritik seines Ohres und die stufenweise zunehmende und verfeinerte Hörfähigkeit seines Schülers allein angewiesen? Der Begriff „Gesangwissenschaft", der nach Nana Weber-Bell „noch zu wenig geklärt" ist (S. 73) hat überhaupt in seinen praktischen Ergebnissen eine sehr problematische Seite. Er ist schuld daran, daß eine Methode die andere befehdet und verdrängt, daß die Schüler, in dem Bestreben ihr Instrument „wissenschaftlich" zu begreifen, auf die verkehrtesten Wege geraten und an die Stelle fortschreitender Gehörbildung und methodischer Stimmübung eine ängstliche Kontrolle ihrer körperlichen Organe treten lassen, die jede freie Betätigung hemmt. Natürlich hält die Verfasserin von ihrem Standpunkt aus den Unterricht durch Vorsingen und Vorsprechen für zwecklos, „wenn man dem Schüler nicht erklären kann, welches der physikalische und physiologische Vorgang ist, um Laut, Wort und Klang in der ganz gleichen Weise äußern zu können" (S. 75), und verlangt vom Lehrer, daß er durch „Hinweis auf die Ansatzstellen" die Erkenntnis der allein richtigen Lautbildung bei dem Schüler stets unterstütze (S. 74). Keinem Maler, keinem Bildhauer, keinem Schauspieler fällt es ein, seine Kunst „auf wissenschaftlicher Grundlage" zu lehren; nur die Vertreter der Gesangspädagogik suchen ihre Lehre mit dem Nimbus der Wissenschaftlichkeit zu schmücken und bedenken nicht, daß die Kunst des bel canto zu einer Zeit in der höchsten Blüte stand, wo die naturwissenschaftliche Erkenntnis der Stimmtätigkeit gleich Null war, während heutzutage der Stimmapparat nach allen Richtungen wissenschaftlich durchforscht ist, und dennoch die Klagen über mangelhafte Ausbildung der Sänger nicht verstummen!

Obwohl nun die Verfasserin in ihren Bestrebungen einem nach meiner Ansicht irrigen Zuge der Zeit folgt, finden sich in ihren Aufsätzen manche treffende Einzelheiten. Ihren Auseinandersetzungen über lose Kieferhaltung, über die Schädlichkeit des Schnürleibes, über die Wichtigkeit einer lautreinen Sprache als Vorbedingung für jede künstlerische Gesangsleistung kann man nur beipflichten. Dagegen ist die Behauptung, die sogenannten Register seien nichts als Resonanzstörungen (S. 31) durchaus willkürlich und widerspricht gänzlich der geschichtlichen Entwickelung dieses stimmtheoretischen Begriffs. Die Register sind und bleiben ihrem Wesen nach abhängig von der Verschiedenartigkeit der Stimmbandfunktionen, gleichviel, ob man ihnen eine wesentliche oder nur eine untergeordnete Bedeutung für die Stimmbildung einräumt; nur die uneigentlichen und daher mißverständlichen Ausdrücke „Brust- und Kopfregister" haben zu der Verwechselung der vibratorischen und der resonatorischen Stimmphänomene geführt. Auch der Abschnitt „Über die Ursache des Detonierens" fordert zum Widerspruch heraus; bezeichnend ist, daß darin von mangelhafter Gehörbildung kaum die Rede ist, sondern das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unreinsingen teils als „pathologischer Zustand", teils als verkehrte Muskelarbeit erklärt wird. Damit der gesungene Ton mit dem vom inneren Ohre gewollten genau übereinstimme, bedarf es natürlich emsiger Übung, die vielleicht den wichtigsten Teil der Tonbildungsstudien des Sängers ausmacht. Aber daß „viele Sänger und Sängerinnen mit vorzüglichem musikalischen Gehör ständig zu hoch intonierten" (S. 53), darf man billig bezweifeln, es sei denn, daß sie schwer stimmkrank sind; andernfalls verdienen sie den Namen „Sänger" im künstlerischen Sinne überhaupt nicht.

So finden wir in dem Buch von Nana Weber-Bell neben guten Beobachtungen und Gedanken vieles Anfechtbare; immerhin ist es für jeden Fachmann lesenswert und würde es noch mehr sein, wenn es in einer weniger hochtrabenden, gelehrt klingenden Sprache abgefaßt und von Wortscheusalen wie „diesbezüglich" und falsch gebildeten Fremdwörtern wie „anormal" frei wäre. Für eine wahrhaft wissenschaftliche Ausdrucksweise könnte der Verfasserin Helmholtzens „Lehre von den Tonempfindungen", die sie so häufig anführt, zum Vorbilde dienen. Ernst Wolff

127. **Alberto Tacchinardi**: Ritmica musicale. Verlag. Ulrico Hoepli, Milano.

Der Verfasser des interessanten Büchleins steht auf dem Standpunkt, daß die Musik die von allen Künsten am schwersten zu begreifende sei, weil sie eine physiologische Grundlage habe, auf den Sinnen basiere und ihre Absicht immer mittels sinnlicher Effekte erziele. Der Abstand zwischen der Musik und den anderen Künsten ist somit ein ungeheurer, und es ist klar, daß auch zwischen den Methoden des Studiums ein gewisser Unterschied existieren müsse. Wie in allen anderen Künsten eine Spezialtechnik existiert, die immer eine wissenschaftliche Basis hat, eine Grundlage, von der die Regeln für den praktischen Gebrauch abgeleitet werden, so auch in der Musik. Aber gewöhnlich begreift man unter „musikalischer Technik" nur die empirischen Regeln, wie sie die Harmonielehre und der Kontrapunkt zusammenfassen, und die anderen, auf reiner Beobachtung ruhenden Regeln, wie sie das Studium der Instrumentation in sich schließt. So ist es klar, daß im Laufe des musikalischen Studiums, wie wir es regulär stufenweise betreiben, andere Disziplinen fehlen, und zwar gerade diejenigen, die man, wie gesagt, zur wissenschaftlichen Grundlage braucht: nämlich die Akustik, die nötig ist, um die Beziehungen der Töne (beim Studium der Harmonielehre), die physikalischen Gründe für die Klangfarben (bei der Instrumentation), der Tonbildung bei der menschlichen Stimme (beim Gesangsstudium und der Vokalkomposition) usw. kennen zu lernen. Bis hierher muß man dem Verfasser, der sein Gebäude mit ästhetisch geschultem Geist und musikalischem Gefühl aufrichtet, recht geben. Daß aber, wie er sagt, die Melodik und Rhythmik, die am meisten musikalischen Disziplinen kein Mensch studiere — dagegen dürften sich unsere Konservatoriumsdirektoren wohl auflehnen. Um nun diesem nach seiner Ansicht vorhandenen Mißstand zu steuern und die unter den Theoriestudierenden vorhandene Verwirrung zu heben, versucht er eine gute, vollständige Behandlung des Stoffes vorzunehmen. Er erhebt nicht den Anspruch darauf, die Lücke vollständig auszufüllen; er hat vielmehr die Absicht, mit diesem Buch wenigstens einen Anfang zu machen, einen Weg anzubahnen, auf dem andere nachfolgen sollen, die Studierenden anzuregen, den Musikern — wenigstens den jungen — zu zeigen, wie sie sich das zu ihrer künstlerischen Ausrüstung notwendige Material verschaffen müssen — mit anderen Worten: er gibt eine gründliche, geordnete Zusammenstellung aller Regeln über Rhythmik. Es konnten hierbei zwei Wege eingeschlagen werden. Der eine, interessantere führt durch das Studium der Geschichte und der „musikalischen Philologie" — das ist die historische Methode. Der andere, praktischere und für das Studium der Musik nützlichere ist der der experimentellen Methode, der aus Beispielen aus der modernen Musik Regeln und Gesetze abzuleiten sucht. Diesen Weg beschreitet der Verfasser. Daß er bei der Wahl seiner Beispiele Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Weber bevorzugt, ehrt uns. Er behandelt in den einzelnen Kapiteln Ursprung und Wichtigkeit des Rhythmus, Phrasierung, männlichen und weiblichen Rhythmus, Einschnitte usw. Zwei Kapitel sind dem Gesang gewidmet. Das befremdet wohl zunächst. Aber wenn man mit dem Verfasser bedenkt, daß am Anfang jeder Kunstäußerung Musik, Poesie und Tanz lange Zeit eine untrennbare Einheit bildeten, wenn man seine Ausführungen über den Bau einer guten Gesangsmelodie liest, die darin gipfeln, daß eine solche Melodie im Bau, in der Gliederung, der Struktur mit der poetischen Phrase korrespondieren müsse, so muß man ihm recht geben, und kein Mensch wird es ihm übelnehmen, wenn er Bellini als den Meister dieses Ideals bezeichnet und gerade auf diesem Gebiet „una delle glorie più fulgide della patria nostra" erblickt.

Dr. Max Burkhardt

MUSIKALIEN

128. **Wilhelm Berger**: Vier Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. op. 104. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Partituren und Stimmen Mk. 7.50.)

Diese Gesänge sind wohl das letzte, was der so früh Dahingegangene hat hinausgehen lassen. Und es gewährt eine wehmütige Freude zu sehen, daß unter ihnen zum mindesten einer ist, der Wilhelm Bergers zarte und liebenswürdige Empfindung noch einmal in ihrer Echtheit und Lauterkeit, in ihrer wahren deutschen Art widerspiegelt. „Zwei liebten sich", das zarte und tiefe Gedicht Otto Ludwigs, hat in Berger einen ausgezeichneten Interpreten gefunden. Man könnte darüber streiten, ob der Text gerade diese Form des dreistimmigen Frauenchors gefordert hätte (ebenso übrigens bei dem zweiten Chor „Der betende Baum"), nicht aber darüber, daß diese „Stille Liebe" wahrhaft zu Herzen geht. Ganz unabhängig von der Trauer um den, der sie gesungen hat. Die anderen Chöre treten gegen diesen etwas zurück, sind aber trotzdem tüchtige, höchst brauchbare Musik, vielleicht mehr als das.

129. **Albert Kluge**: Drei Chöre. op. 26. — Die seligen Inseln. op. 27. — Früh-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lings Ankunft. op. 28. — Jägerlied. op. 29. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Partituren je Mk. 1.—; Stimmen je Mk. 0.20.)

Von diesen Chören des Dresdner „Orpheus"-dirigenten halte ich die auf Texte von Mörike für die besten, weil sich Kluge hier ein gewisses Maß in der Ausmalung der vom Wort festgelegten Situation auferlegt hat, die er in den übrigen Chören etwas vermissen läßt. Wie viele heutigen Männerchorkomponisten tut Kluge nach dieser Seite leicht zu viel, zerstückelt er leicht das Ganze in Wiederholungen und Kleinmalerei. Das „Jägerlied" (Zierlich ist des Vogels Tritt), den „Tambour", auch „Wie heimlicherweise" darf man, wenn man wie billig von allen Assoziationen mit Hugo Wolf absieht, als eine Bereicherung der Literatur ansprechen. „Der Schmied" fängt sehr vielversprechend an, verliert sich dann aber etwas ins Konventionelle.

130. **Max Gulbins**: Vier Gesänge zum Bußtag und Totenfest. op. 62. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Komplett Partituren Mk. 3.60; Stimmen je Mk. 0.20 und 0.15.)

Der Elbinger Kantor hat auf alte, noch nicht gar zu oft komponierte Texte aus dem 17. Jahrhundert einfache geistliche Lieder gesetzt, von denen besonders die ersten drei (das vierte halte ich für schwächer) zu dem im Titel angedeuteten praktischen Gebrauch wohl geeignet sind. Es ist saubere Arbeit — ein schlechter Quintenklang in No. 3, Takt 6 will mich stören —, die sich im großen und ganzen vom allzuweichlichen Empfinden, das man gerade in derlei Arbeiten so häufig findet, glücklich frei hält.

131. **Max Meyer-Olbersleben**: Drei gemischte Chöre a cappella. op. 96. (Partituren zusammen Mk. 2.80; Stimmen je Mk 0.15—0.25.) — Drei dreistimmige Frauenchöre mit Begleitung des Klaviers. op. 97. (Partituren zusammen Mk. 4.20; Stimmen Mk. 0.20 und 0.25.) Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Über diese Chöre ist nicht viel zu sagen. Sie sind nicht besser und nicht schlechter als was Meyer-Olbersleben seit Jahren auf den Markt gebracht hat. Mein Geschmack ist diese Musik so wenig als es die Verse sind, die ihr zugrunde liegen. Aber es scheint in Deutschland noch weite Kreise zu geben, die derlei haben wollen, und niemand kann schließlich zu solchen Geschmacksdingen gezwungen werden. Nur eigenes Erkennen kann da helfen. Dr. Ernst Neufeldt

132. **Sigfrid Karg-Elert**: Choralimprovisationen für Orgel. Werk 65. Heft V und VI (je Mk. 3.—). Verlag: C. Simon, Berlin.

Die beiden uns vorliegenden Hefte, die Karg-Elerts hochbedeutendes Choralwerk abschließen, können unser Urteil über Heft I—IV (siehe „Musik" IX. 19, S. 49) nur voll bestätigen. Sie sind besonders reich an glänzenden, festlich rauschenden Phantasieen und Tokkaten („Ein feste Burg", „Nun danket alle Gott", „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", Lobe den Herren" und, das Ganze krönend, „Wunderbarer König" [mit Trompeten und Posaunen ad libitum]), mit denen große Wirkungen erzielt werden können. Karg-Elert hat mit seinem opus 65 der Orgelliteratur ein durchaus modernes „standard work" geschenkt, das jeder Orgelspieler, der sich nicht dem Vorwurfe der Rückständigkeit oder Einseitigkeit aussetzen will, besitzen, genau kennen und beherrschen muß. Was Karg-Elerts Werk vor anderen Choralkompositionen noch besonders auszeichnet, ist die hervorragende Kraft der Harmonik und der Farbe, die aber nie die bewundernswerte Kleinarbeit und streng logische Stimmenführung überwuchert oder übertüncht. Vor der Bedeutung dieses einer Schöpferseele entstammenden Meisterwerkes müssen manche hundert und aber hundert mühsam konstruierter Lehrlings- und Gesellenstücke bescheiden zurücktreten, die vor lauter „Kontrapunkt" um die „Musik" gekommen sind.

133. **Vingt Pièces pour Orgue.** Par C. Saint-Saëns, César Franck, Vincent d'Indy, L. Boëllmann, E. Gigout, E. Bossi, W. Handel-Thorlay, G. Pierné, J. Boulay, A. Catherine, H. Büsser. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (12 Fr.)

In einem handlichen und wohlfeilen Bande sind hier 20 auserlesene Stücke moderner französischer Orgelmusik für Kirche und Konzertsaal vereinigt. Keines davon ist als minderwertig zu bezeichnen, wenngleich selbstredend die Kompositionen von Saint-Saëns und C. Franck, als den Wert des Buches bestimmend, namentlich für den deutschen Spieler im Vordergrunde des Interesses stehen. Vielleicht hätte man an Stelle einiger weniger bedeutender Komponisten Guilmant und Widor berücksichtigen können. Der Band enthält ein eigenartiges „Offertoire" von Boëllmann, sowie dessen bekannte „Prière à Notre Dame" aus der Suite Gothique; von E. Bossi ein Prélude und Alleluia, die nicht eben zu seinem Besten zählen. Es folgen ein entsprechendes Andante von Boulay, zwei etwas konventionelle Märsche von Büsser und Catherine. Einen künstlerischen Höhepunkt bilden 4 Werke C. Francks: das liebliche, stellenweise merkwürdig „Bachische" Pastorale in E, ferner Cantabile in H, Pièce Héroïque und Choral No. 3 in a-moll, sämtlich seit langem geschätzte wertvolle Repertoirestücke. Von Gigout stammt eine stimmungsvolle „Communion" und eine stark Mendelssohnische „Marche Religieuse". Für den Konzertsaal eignet sich die sehr hübsche Kanzone von Handel-Thorlay. Vincent d'Indy's stillversonnenes „Prélude et Petit Canon" steht neben Pierné's harmonisch interessantem, echt orgelmäßig dahinfließendem Prélude. Den Schluß bildet Saint-Saëns mit einem fein gearbeiteten fesselnden „Prélude et Fugue" in H, der „Bénédiction Nuptiale" und Fantaisie (in Des, op. 101), die sich guten Rufes erfreuen, und endlich mit einer würdevollen „Marche religieuse". Der Band kann jedem Spieler empfohlen werden, nicht zum wenigsten den Studierenden, als eine Mustersammlung französischer Orgelkunst.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

134. **Christian Sinding**: Suite pour Violon et Piano. op. 96. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (Mk. 5.—.) — Sonate für Violine und Klavier. op. 99. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 5.—.)

Wieder zwei beachtenswerte Werke des unermüdlich schaffenden Komponisten. Die Suite (g-moll) besteht aus vier nicht sehr ausge-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sponnenen Sätzen. Der erste ist eine Art Perpetuum mobile für die Violine mit einigen ziemlich schweren Doppelgriffstellen; der Zwischensatz in D-dur ist nicht gerade bedeutend, doch wirkt der ganze Satz, wenn er in recht flottem Tempo gespielt wird. Von echt nordischer Stimmung erfüllt ist der langsame Satz. Recht dankbar ist das flotte Scherzo, noch wirkungsvoller das großzügige Finale, das viel ursprüngliches Temperament zeigt. — Sehr viel Freunde dürfte sich die Sonate (d-moll) erwerben; sie ist in altem Stil gehalten und legt von Sindings gründlichen Bachstudien Kenntnis ab, sowie von seinem großen Geschick, die alten Formen mit modernem Geist zu erfüllen. Sie besteht aus fünf knappen Sätzen: einem wirkungsvollen, energisch-kraftvollen Präludium, einem weltschmerzlich angehauchten Andante, das durch Imitationen von Geigenstellen im Klavier eigentümlichen Reiz erhält, einem prächtigen Menuett mit harmonisch reizvollem Zwischenteil, einer Art Intermezzo im $^5/_4$- und $^7/_4$-Takt, das zu Sindings besten Einfällen zu rechnen ist, und endlich aus einem von Kraft strotzenden Finale. Jeder Takt dieser Sonate klingt vortrefflich, das koloristische Geschick Sindings ist in ihr auch aufs deutlichste zu erkennen.

135. **Serge Iw. Taneiew**: Trio pour 2 Violons et Alto. op. 21. Verlag: P. Jurgenson, Moskau. (Rubel 2.50.)

Taneiew hat schon in seinen Quartetten des öfteren gezeigt, daß er den Stil Mozarts und des jungen Beethoven ausgezeichnet nachzuahmen imstande ist und dabei doch eine eigene persönliche Note beizufügen weiß. Vielleicht noch mehr ist ihm dies in dem vorliegenden Trio gelungen, das besonders deshalb willkommen sein wird, weil es bisher für die gleiche Besetzung eigentlich nur das Trio von Dvořák op. 74 gab. In allen vier Sätzen bietet Taneiew sehr viel Anregendes und Gefälliges, dabei klingt das Werk sehr gut, vor allem auch so voll, daß es geradezu als Muster dienen kann. Am höchsten ist wohl der erste Satz zu bewerten, am effektvollsten ist das Finale; das Menuett versetzt uns aufs lebhafteste in die Vergangenheit; reiches, wenn auch etwas weiches Gefühlsleben kommt im langsamen Satz zur Geltung.

136. **Paul Juon**: Bagatellen für Violine mit Klavier. op. 36. Verlag: Schlesinger, Berlin. (No. 1—3 und 6 je Mk. 1.20; No. 4, 5, 7 und 8 je Mk. 1.50.) — Silhouettes pour 2 Violons et Piano. op. 43. Ebenda. (2 Hefte je Mk. 3.—.)

Seinen reizenden Bagatellen für Violine und Klavier op. 19, die speziell für Kinder bestimmt waren und darum sich nur in der ersten Lage bewegten, hat Juon nun weitere acht Bagatellen folgen lassen, die schon Kenntnis der dritten Lage voraussetzen. Sie werden nicht bloß zur Bildung des musikalischen Geschmacks und des Vortrags der heranwachsenden Geigergeneration dienen, sondern auch reifen Künstlern willkommen sein; ich glaube, daß namentlich die Melodie (No. 1), das Wiegenlied (No. 3) und die schwedischen Tanzklänge (No. 8) sich im Konzertsaal recht bewähren werden. Die gelegentliche Neigung des Komponisten zum Bizarren wird wohl im Karnevalsmarsch (No. 2), im mittleren Teile der Canzonetta (No. 4) und in „Nordisch" (No. 6) auffallen. Viel Vergnügen wird der kleine Walzer (No. 5) bereiten, recht anspornend die Etüde (No. 7) wirken. — Die Silhouetten, die als Fortsetzung zu Juons op. 9 anzusehen sind, werden diese kaum aus der Gunst der Geiger verdrängen, womit aber keineswegs gesagt sein soll, daß sie diesen nachstehen. Sie wenden sich an schon gewiegte Spieler und bieten recht viel Apartes, was sich aus der Vorliebe des Komponisten für seine russische Heimat und seine bereits erwähnte Neigung zum Bizarren erklärt. Diese herrscht am meisten in No. 5 „Danse grotesque" vor, trotzdem dürfte dieser ein beliebtes Dacapostück werden. Noch sicherer werden die drei kleinen Intermezzi den gleichen Erfolg haben. Sehr wirkungsvoll ist auch Chant d'amour (No. 2). No. 1 Prélude und No. 4 Mélancholie sind etwas gesucht.

137. **Louis Glaß**: Zweite Sonate für Violine und Klavier. op. 29. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Eine sehr ansprechende Sonate des formgewandten skandinavischen Komponisten, durchaus empfehlenswert für Freunde der Hausmusik, freilich mehr ein Werk feiner Kleinmalerei, als großen Schwungs. Im ersten, recht glatten, melodischen Satz fallen einige harmonische Härten (z. B. im zweiten Takt S. 3 der Partitur und im zehntletzten Takt S. 6) wohl auf. Echt nordisch ist die stimmungsvolle Romanze. Eigenartig läßt sich der Mittelsatz des flotten Scherzos an. Das zum Teil marschartige Finale, das stimmungsvoll eingeleitet wird, ist besonders in rhythmischer Hinsicht interessant.

138. **Karl Reinecke**: Konzert für Flöte mit Begleitung des Orchesters. op. 283. Ausgabe für Flöte und Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses Werk füllt entschieden eine Lücke in der an guten Konzerten direkt armen Flötenliteratur aus; es ist daher mit besonderer Freude zu begrüßen, daß es die Verlagshandlung gleich in ihre billige Volksausgabe aufgenommen hat. Am bedeutendsten ist der durch edle, vornehme Melodik ausgezeichnete erste Satz. Der langsame ist eine stimmungsvolle Improvisation. Eine flotte Polonaise bildet den Abschluß. Daß dieses Werk sehr feine Arbeit aufweist, versteht sich bei einem solchen Meister der Technik wie Reinecke eigentlich von selbst. Das Passagenwerk spielt erfreulicherweise keine große Rolle, überhaupt ist dieses Werk mehr eine Symphonie mit obligater Flöte, als ein Flötenkonzert nach alter Art, wie z. B. das auch heute noch vielgespielte Moliquesche. Auch bessere Dilettanten werden mit Vergnügen dazu greifen. Wilhelm Altmann

139. **Julius Klengel**: Tägliche Übungen für Violoncell. Teil II. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—)

Zu dem ersten Heft mit den Übungen für die linke Hand gesellt sich jetzt das zweite, das den rechten Arm und das Handgelenk ausbilden soll. Mit einer staunenswerten Erfindungsgabe hat Prof. Klengel Tausende von Kombinationen für Bogenübungen auf 2, 3 und 4 Saiten aufgestellt, die jeder Cellist nicht nur mit großem Nutzen, sondern auch mit Vergnügen studieren wird. Die genauen Bezeichnungen machen das Heft besonders wertvoll. Hugo Schlemüller

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Komische Oper. Die Erstaufführung der Oper „Liebelei“ von Franz Neumann war ein verfehltes Experiment. Arthur Schnitzlers hübscher Dreiakter verliert durch eine musikalische Einkleidung jede dramatische Kraft Ein Stück, dessen Wirkung auf der schnellen Folge der Szenen beruht, ein Novellenstoff, der in flüssiger, unterhaltender Dialogform dramatisiert worden ist, wird als Opernlibretto niemals brauchbar sein. Neumann beschränkte sich deshalb darauf, zu dem Drama einfach eine illustrierende Musik zu schreiben. Ein endloses Rezitativ, dessen Dürftigkeit auf die Zuhörer beinahe lähmend wirkt. Ein Parlandostil Puccinischer Richtung. Aber ohne dessen musikalische Kraft. Einige wenige Motive schleppen sich durch die drei Akte als Leitgedanken Sie sollen den Wiener Lokalton treffen, zeigen aber ein nur allzu bekanntes Gesicht. Die Einleitung zum dritten Akt ist für die ganze Oper bezeichnend. Eine Kapellmeistermusik, die Alleweltsgedanken immer von neuem wieder auftischt, ein Musizieren ohne Ziel und Kraft. Die Aufführung mit Maria Labia und Jean Nadolowitsch in den Hauptrollen verlief recht glücklich. Auch Direktor Hans Gregor hatte sich mit der Einstudierung der Oper, die er als letzte in Berlin in Szene gesetzt hat, große Mühe gegeben. Aber trotz aller Sorgfalt, die die Regie zeigte, wird dem Werk nur ein kurzes Leben beschieden sein. Georg Schunemann

BRESLAU: Eduard Künnekes liebenswürdig-leichtflüssige Musik zu „Robins Ende“ erweckte hier mehr Gefallen, als der an allen Übeln der älteren Opernlibretti krankende Morris'sche Text, der zudem den englischen Lebekönig Karl II. wegen eines „Scherzes“ verherrlicht, der kaum anders als brutal zu nennen ist und sich ganz gewiß nicht zur Haupt und Schlußpointe einer komischen Oper eignet. Frau Mac Grew als reizende Pächtersgattin, Herr Oster als gutmütiger Robin, Herr Corfield-Mercer als energischer König sorgten unter Kapellmeister Ohnesorgs Führung für den Bühnenerfolg des Werkes. Unmittelbar nach seiner Dresdener Kollegin Margarete Siems erschien Friedrich Plaschke als Gast und hatte sich der gleichen enthusiastischen Aufnahme zu erfreuen, wie jene. Viel weniger günstig schnitt die auf Anstellung singende Brünnhilde des Abends ab. Sie hatte den unerwarteten Erfolg, daß die Direktion unsere bisherige Hochdramatische Frau von Florentin-Weber schleunigst wieder verpflichtete. — Humperdincks neueste Märchenoper „Königskinder“ erweckte beim Publikum ein Entzücken, das der Unterzeichnete nicht völlig zu teilen vermag. Der anwesende Komponist wurde stürmisch bejubelt, mit ihm Kapellmeister Prüwer, dessen musikalisches Ensemble in der Tat hohes Lob verdiente. Für die beiden Titelrollen konnte unser Personal keine durchaus geeigneten Individualitäten stellen. Frau Verhunk (Gänsemagd) und Herr Trostorff (Königssohn) sind zwei ganz vortreffliche Künstler, aber körperlich und stimmlich viel zu „schwer“ für die blutjungen „Königskinder“.

Dr. Erich Freund

CHEMNITZ: Die deutsche Uraufführung der Oper „Teß“, Drama in 4 Aufzügen von Luigi Illica, Musik von Friedrich Frhr. von Erlanger, hat die Zuhörer mit einer Enttäuschung entlassen. An dem geringen künstlerischen Erfolg trägt der Verfasser des Textbuches ebenso Schuld wie der Komponist Illica stellt die handelnden Personen hin, ohne sie scharf zu charakterisieren; die meisten haben sogar nur rein episodische Bedeutung. Daß im Mittelpunkt der über Gebühr zerdehnten Handlung die brutale Vergewaltigung eines keuschen Mädchens steht, mindert nur das Interesse an diesem Drama, das in der Manier des Verismus gehalten ist, ohne die Vorzüge der Hauptwerke jener Richtung zu erreichen. Was den Komponisten gereizt haben mag, diesen Text zu vertonen, sind die fesselnden Einzelbilder, die in buntem Wechsel einander folgen, ist wohl vor allem aber der volkstümliche Zug, der durch das Ganze weht. Erlangers Ideal scheint die sog. Volksoper zu sein, die den Schwerpunkt im Gegensatz zum Musikdrama wieder ins rein Melodische im Sinne des volkstümlich Sangbaren verlegt. Und diese Stellungnahme wird begreiflich, wenn man sieht, daß die Hauptstärke Erlangers die melodische Erfindung ist. Alle vier Akte laufen förmlich über von Lyrik. Leider rinnt diese Melodik nicht aus ursprünglicher, unmittelbarer und kernhaft musikalischer Eingebung; ihr ästhetischer Eigenwert ist gering. Die Melodieen geben sich zu süß, zum Teil aufdringlich sentimental und volkstümelnd, sind mehr an- und nachempfunden als originell. Und die besten Einfälle verlieren ihre Wirkung durch zu häufige Wiederholung. Den Hauptfehler dieser Musik aber erkenne ich in dem Mangel an innerer Notwendigkeit und Wahrheit des dramatischen Ausdrucks. Es gebricht dem Werk nicht bloß die ausgesprochene Eigenart, sondern auch die Einheit zwischen Gehalt und Form. Dafür können gut gelungene Einzelzüge, eine feine Instrumentierung und eine gewisse Ehrlichkeit, nicht mehr scheinen zu wollen als man ist, doch nicht genügend entschädigen. Die Aufführung selbst war für unsere Oper ehrenvoll. Die szenische und orchestrale Darstellung ließ kaum einen Wunsch offen. Das Orchester unter Malata spielte wundervoll. Regisseur Diener schuf entzückende Bühnenbilder. Frau Schildorfer als Teß umhüllte die Gestalt mit viel Anmut. Dem naiven Naturburschen Zeitschels fehlten die feinen Übergänge in der Charakterzeichnung. Dagegen waren sämtliche kleine Rollen in sehr guten Händen. R. Oehmichen

DRESDEN: Meine Besprechung des „Rosenkavalier“ finden die Leser an einer anderen Stelle dieses Heftes. Erwähnenswert war in der Berichtszeit sonst nur die Uraufführung der Operette „Der gelbe Prinz“ von Carl Ohnesorg im Residenztheater. Der Komponist, der als Kapellmeister in Breslau wirkt, hat sich bereits durch Lieder, Orchesterstücke und mehrere Bühnenwerke vorteilhaft bekannt gemacht. Jetzt hat er sich, dem lockenden Zuge der Zeit folgend, der Operette zugewandt und mit dem „Gelben Prinzen“ einen entschiedenen Erfolg erzielt. Die in Frankreich spielende Handlung ist amüsant und die Musik ebenso

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

frisch wie elegant und prickelnd. Dabei verrät sie stets den geschmackvollen Musiker, der Singstimmen und Orchester als erfahrener Praktiker zu behandeln weiß. Ganz besonders gut gelungen ist ihm die musikalische Charakterisierung des anamitischen Prinzen. Die unter Carl Witts Regie und Friedrich Korolanyi's musikalischer Leitung sehr sorgsam einstudierte Aufführung wurde den Schönheiten des liebenswürdigen Werkes durchaus gerecht. Der Komponist wurde mehrfach gerufen. F. A. Geißler

ELBERFELD: Direktor v. Gerlach hat erfreulicherweise in den Spielplan wieder Opern aufgenommen, die, wie „Das Heimchen am Herd" und „Der Evangelimann", seit Jahren hier nicht gegeben worden. Dabei werden uns beachtenswerte Neuheiten, wie Siegfried Wagners „Banadietrich", nicht vorenthalten, der unter seiner persönlichen Leitung aufgeführt wurde. Die von der Baronin Selma von der Heydt geschenkte neue dekorative Ausstattung bildete einen prächtigen szenischen Rahmen; doch gefiel das stillose Werk hier nur insoweit, als es die Begabung des Komponisten für volkstümlichen Humor und sein melodisches Talent verrät. „Die Dollarprinzessin" und „Die lustige Witwe" ließen den Eintritt von Olga an der Mahr in das Ensemble als einen Gewinn für unsere verbesserungsbedürftige Operette erscheinen. Die mit Engagementszwecken verbundenen Gastspiele von Irma Senberk (Selika, Recha), Charles Hein (Eleazar) und Valeska Work (Carmen) führten zu keinem Resultat. Auch ein Wiedersehen gab's: Hans Tänzler (Karlsruhe), früher hier, sang mit all seinen Mängeln und Vorzügen den Lohengrin. Ein harm- und anspruchsloses „Musiklustspiel" des hiesigen Autorenpaares Mathilde Hackenberg und Otto Hausmann, „Liebesfrühling", erlebte seine Uraufführung und fand freundliche Aufnahme. Als Radames und Walter von Stolzing entzückte Jacques Urlus gesanglich, enttäuschte aber darstellerisch, wie Georg Schenk (Stettin) als Hans Sachs weder stimmlich noch darstellerisch ausreichte. Um die „Meistersinger"-Aufführung erwarb sich das Hauptverdienst der ausgezeichnete Opernkapellmeister Otto Lohse (Köln) und das seinen feinsten Anregungen und leisesten Nuancen willig folgende treffliche Orchester.
F. Schemensky

KÖLN: Im Opernhause ist die Altistinnenfrage wieder einmal aktuell; zu ihrer Lösung vermochte das von Matja v. Niessen-Stone von New York als Amneris in „Aida" erledigte Gastspiel nichts beizutragen. Es ist eine Freude zu beobachten, wie liebevoll und eindrucksstark Otto Lohse am Dirigentenpult seinen Verdi zu behandeln weiß. — Karl Mayer, dessen jugendliche Elastizität und stets gleich frisch bleibende Künstlerschaft Bewunderung verdienen und finden, sang soeben mit gewohntem großem Erfolge als Gast seinen Mephisto und Don Juan.
Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr: Der Schuß, mit dem die Direktion des Stadttheaters in diesem Winter den Vogel abzuschießen hoffte, ist gefallen. Um einmal ganz sicher zu gehen, hatte sie ein ziemlich merkwürdiges Gebilde erworben, von dem die Leser dieser Zeitschrift schon wiederholt gehört haben: die Oper „Quo vadis?" von Jean Nougouès, die sich ohne Beschönigung, klipp und klar an die Schaulust der Menge wendet, ohne in dem Sienkiewiczs Roman ausschlachtenden Libretto oder in der Musik besondere künstlerische Qualitäten aufzuweisen. Mit Bienenfleiß brachte man eine recht gute Aufführung zustande, das gesamte Opernpersonal, zum Teil in Doppelrollen, ward aufgeboten und vom Kapellmeister Paul Frommer und Regisseur Walter Böszörmeny in lobenswerter Weise zusammengestimmt, vor allem aber malte der Theatermaler Wilhelm Eisenblätter sehr wirkungs- und geschmackvolle Dekorationen, und einstweilen scheint das Geschäft sich wirklich auszuzahlen. Ich will auch nicht leugnen: ein einmaliges Besehen des Stückes hat seinen theatralischen Reiz; dann aber genug. — Es wurden ferner der „Fidelio" und die „Jüdin" wiederaufgenommen, Gäste wie Fritz Vogelstrom und Franceschina Prevosti kamen, und auf den Messias dürfen wir warten wie zuvor.
Dr. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Nach dem schweren Mahl: „Wagner-Zyklus" standen wieder leichtere Gerichte auf dem Tische der Königlichen Oper: „Ungdom og Galskab" (Jugend und Torheit), die lustige, jetzt zwar etwas schablonenhaft wirkende Spieloper aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts von Du Puy, und „Mascarade", die musikalische Einkleidung von Holbergs Komödie, aus dem Anfang des 20 Jahrhunderts von Carl Nielsen, wurden beide wieder aufgenommen, und zwar mit guter Wirkung. — Die Oper des Dagmar-Theaters brachte ihre zweite „Serie", d. h. 20 Aufführungen von dem hier zum ersten Male gespielten „Evangelimann" von Kienzl; bei jeder Vorstellung wurde „Ausverkauft" gemeldet. Der etwas verblaßten Musik und reichlichen Sentimentalität des Librettos stand man zwar zum Teil kritisch gegenüber, doch wirkten in guter Inszenierung die zwei letzten Akte (die Oper wurde hier in drei Akten gegeben) schön, und Herr Herold sowie Herr Bruusgaard, die feindlichen Brüder, wurden lebhaft gefeiert. William Behrend

LEIPZIG: Zwischen mehreren Wagner-Abenden und je einmaligem Wiederauftauchen von „Salome" und „Elektra", bei denen sich Frl. Sanden als fesselnde Interpretin der beiden Titelheldinnen behauptete und Kapellmeister Pollak auch als Straußdirigent sich zu Ansehen brachte, haben die jüngsten Opernwochen auch eine Novität, Franz Neumanns nach dem Schauspiel von Schnitzler komponierte dreiaktige Oper „Liebelei", gebracht. Neumann hat das durchaus wirksame Buch mit einer Musik ausgestattet, die bei stellenweise etwas zu quodlibetartiger Formung und mannigfachem Anlehnen an d'Albert, Charpentier und Tschaikowsky doch eines persönlichen Stimmungszuges nicht ganz ermangelt und die Bühnengeschehnisse auf so geschickte Weise illustriert, daß man sich die musikalische „Liebelei" — zumal als Erstlingsgabe eines jungen Bühnenkomponisten — gar wohl gefallen lassen und dem recht lebhaften Beifall beipflichten konnte, mit dem das Werk hier bei der von den Herren Kapellmeister Pollak und Regisseur Dr. Loewenfeld geleiteten, in den Hauptpartieen durch Frl. Marx (Christine), Frl. Fladnitzer (Mizi) und die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herren Schroth (Fritz), Klinghammer (Theodor), Kase (Weiring) und Lüppertz (Freiherr) wirksam verlebendigten Erstaufführung aufgenommen worden ist. Arthur Smolian

LONDON: In der Neujahrsnacht beendete Th. Beecham seine Saison, die dritte im abgelaufenen Jahre; das Defizit der drei Spielzeiten ist enorm und dürfte wohl eineinhalb Millionen Mark übersteigen. Es ist dies ein klägliches Resultat angesichts so großer Tatkraft, Unternehmungslust und finanzieller Opferwilligkeit; Beecham hat alle Ursache seinen Landsleuten zu grollen; und während an anderen Bühnen Werke wie „Der tapfere Soldat", „Die geschiedene Frau" u. dgl. auf viele Monate hinaus ausverkaufte Häuser machen, ja jahrelang ohne Unterbrechung gegeben werden, muß der auffallend schlechte Besuch dieser Opernunternehmungen doppelt unangenehm berühren. Es ist daher leider nicht anzunehmen, daß Thomas Beecham sich in absehbarer Zeit entschließen dürfte, ein ähnliches Opernunternehmen wie das abgelaufene von Stapel zu lassen. Die letzten Wochen seiner Herbstsaison brachten keine Novität mehr, nur einige Rollenveränderungen; so sang Signe von Rappe die Salome, ohne jedoch stimmlich ganz zu genügen oder den sensationellen Eindruck, den Aino Ackté vorher erzielt hatte, in den Schatten zu stellen. Von Vorteil erwiesen sich die Neubesetzungen der Partieen des Herodes und der Herodias durch Franz Costa und Frl. Petzl-Demmer. — Zu den bedeutendsten Ereignissen der abgelaufenen Spielzeit muß die Aufführung von „Pelléas und Mélisande" von Debussy gerechnet werden. Das war eine geradezu ideale Vorstellung; Maggie Teyte (Mélisande) sang prächtig, Darstellung und Spiel waren gleichfalls äußerst sympathisch. George Pétit (Pelléas) und Jean Bourbon (Golaud) sowie Murray Davey (Arkel) boten vortreffliche Leistungen, und das höchste Lob verdiente und erntete der Dirigent Percy Pitt, der in kongenialer Weise den eigenartig reizvollen Zauber des interessanten Werkes zu größter Wirkung brachte; der beliebte Künstler hat kaum je zuvor eine so glänzende Leistung geboten. -ps-

MAGDEBURG: Unserer Oper erblühte ein schöner Erfolg mit der Aufführung des „Ring". Die eigenen Kräfte erwiesen sich als stark genug, ihn so im Feuer zu schmieden, daß die einzelnen Teile sich schließlich in der „Götterdämmerung" untadelig ineinanderfügten. Man gab das Riesenwerk natürlich ohne alle Striche. Verdient in erster Linie um sein Gelingen machten sich Kapellmeister Josef Göllrich, ein Wagner-Dirigent voll Feuer und einer Kraft, die den Willen dem Orchesterkörper förmlich aufzwingt, Paul Struensee, der die Partieen Loges, Siegmunds und Siegfrieds ohne Ermüdung mit sympathischem Organe und in tieferer darstellerischer Erfassung durchführte, Frau Gutheim-Poensgen als Brünnhilde, v. Ulmann als bedeutender Wotan und die Herren Radow und Mirsalis als Alberich und Mime von überzeugender Charakteristik ihres Auftretens. Die einzelnen Abende fanden einen so einmütigen Beifall des ausverkauften Hauses, daß die Direktion sich veranlaßt sieht, die Aufführungen zu wiederholen. Max Hasse

MANNHEIM: Dem „Rheingold" folgte neu einstudiert und neu inszeniert „Die Walküre". Arthur Bodanzky brachte den musikalischen Teil des Dramas großzügig zur Wiedergabe, das Orchester bot eine Glanzleistung. Unter den Solisten ragten Fritz Vogelstrom als Siegmund und Lilli Hafgren-Waag als Sieglinde hervor, Betty Schubert enttäuschte aufs neue als Brünnhilde, ebenso Arthur Pacyna als Hunding. Hans Bahling bewährte sich als stimmgewaltiger Wotan. Die Neuinszenierung brachte im zweiten Akte ein „wildes Felsengebirge" von imponierender Wirkung. Mit außerordentlichem Erfolge gastierten Marie Gutheil-Schoder (Martha im „Tiefland" und Carmen) und Fritz Feinhals (Holländer und Hans Sachs). Sigrid Arnoldson (Violetta) hatte mit ihrer glänzenden Gesangskunst mehr Erfolg als mit ihrer Stimme und dramatischen Darstellung, die beide matt waren, weil jener die Frische und dieser das Temperament fehlte. — Einen sehr beachtenswerten Erfolg hatte die Manuskript-Aufführung der Volksoper „Anno dazumal" oder „Lustige Schwaben" von Franz Werther, einem schlesischen Musiker. Unter Max Welkers vortrefflicher Leitung kam das musikalisch wertvolle Werk im „Liederkranz" zu einer wohlgelungenen Aufführung. K. Eschmann

MÜNCHEN: Als Weihnachtsgabe brachte die Hofoper unter Mottls Leitung eine glänzend gelungene Neueinstudierung des „Cid" von Peter Cornelius. Dank der ausgezeichneten Besetzung der beiden Hauptpartieen durch Zdenka Faßbender und Fritz Feinhals gestaltete sich die Aufführung zu einem vollen Erfolg, der freilich kaum von Dauer sein wird, denn bei aller wundersamen Detailschönheit fehlt dem Werk doch zu sehr die allein ausschlaggebende dramatische Gesamtwirkung. Im übrigen sind nun alle Interessen eingestellt auf die Premiere des „Rosenkavalier". Dr. Eugen Schmitz

PARIS: Georges Hue gehört zu den Komponisten, von denen man zu sagen pflegt: „Ja, wenn er das richtige Textbuch gefunden hätte, so hätte er etwas Großes geleistet!" Das sagte man nach dem „König von Paris", der im Jahre 1901 in der Großen Oper nach sieben Vorstellungen verschwand, und nach der „Titania" von 1903 in der Komischen Oper, und das wiederholt man auch heute nach „Le Miracle", einer mittelalterlichen Verunstaltung des Judith- und Monna-Vanna-Stoffes durch Gheusi und Mérane, die der Komponist diesmal für die Große Oper vertont hat, und daraus darf man wohl schließen, daß Georges Hue trotz aller seiner Verdienste nicht zum Musikdrama berufen ist, denn wenn auch der Komponist sein Textbuch nicht selbst schreibt, so sollte er wenigstens eine gute Wahl eines solchen zu treffen wissen. Hue scheint es gar nicht bemerkt zu haben, daß seine Mitarbeiter mit dem Spott über den Wunderglauben beginnen und mit der Konstatierung eines unglaublichen „Wunders" schließen, das unter solchen Umständen nur lächerlich wirken kann. Hue ist wie in seinen früheren Werken ein zahmer Wagnerianer geblieben, hat aber immerhin hier mehr Gelegenheit gefunden, wirksame musikalische Kontraste zu bringen, ohne der Handlung untreu zu werden. Man sitzt wenigstens, wenn man diese Musik anhört, nicht be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ständig auf Nadeln, weil man nach einer geschraubten Harmonie noch ein grausameres Attentat erwarten muß, sondern kann sich ruhig dem Flusse der melodischen und harmonischen Entwicklung überlassen, der auch den Sängern, dem Tenoristen Muratore und der von der Komischen Oper herkommenden dramatischen Sängerin Chenal, sehr zustatten gekommen ist. — Trotz seiner fünf Akte und der ernsten Figur des „Don Quichotte“ ist die zuerst in Monaco und jetzt in Paris in der Gaité Lyrique gegebene Oper Massenet's, die er selbst als „heroische Komödie“ bezeichnet, eher ein Werk leichten Charakters. Der große Bühnenpraktiker Henri Cain traf auch hier das Richtige, indem er eine völlig unbekannte Dramatisierung des „Don Quichotte“ von dem verstorbenen Le Lorrain zugrunde legte, die mit dem berühmten Roman des Cervantes ziemlich willkürlich umgeht. Der dritte Akt ist den vier anderen weit überlegen, obschon Massenet einen billigen Kunstgriff angewandt hat, um die Überlegenheit des Don Quichotte über seine Umgebung zu charakterisieren. Neben dem Chor der Räuber singt er allein, während der Räuberhauptmann und seine beiden Offiziere zum Sprechen verurteilt sind. Erst im fünften Akt, wo der Held beim Mondschein im Walde an gebrochenem Herzen stirbt, weil Dulcinea seinen Heiratsantrag zurückgewiesen, kehrt etwas von der gleichen Stimmung wieder. Alle komischen Partieen sind dagegen von Massenet mit der größten Nachlässigkeit hingeworfen worden. Es gibt viele Operettenpartituren, die mit mehr Sorgfalt behandelt sind, als die komischen Partieen in Massenet's „Don Quichotte“. Wieviel wäre aus Sancho zu machen gewesen, und wie wenig hat Massenet daraus gemacht! Wenn die Figur in der Aufführung der Gaité dennoch gewirkt hat, so ist es fast ganz das Verdienst des ausgezeichneten Fugère, der auf den Wunsch Massenet's zeitweise die Komische Oper verlassen hat, um den Sancho singen zu können. Von der Baßpartie des Don Quichotte wird dagegen immer etwas übrigbleiben, auch wenn die Darstellung und der Gesang weniger hervorragend sind, wie bei Marcoux. Die Partie der Dulcinea ist insofern merkwürdig, als sie eine Koloraturpartie ist und dennoch eine Altistin erfordert. Lucy Arbell hat als Darstellerin große Fortschritte gemacht, aber ihre Tonbildung läßt immer noch zu wünschen übrig, so glänzend auch ihre Stimmittel an sich sind. — „Die Ahnin“ von Saint-Saëns hat fünf Jahre gebraucht, um von Monte Carlo nach Paris in die Komische Oper zu gelangen. Das war ungerecht für die Musik, aber nicht für das Textbuch von Augé de Lassus, das recht wohl noch lange und sogar für immer hätte warten können. Der gleiche Dichter hatte vor nahezu zwanzig Jahren dem Komponisten das sehr ansprechende komische Textbuch der „Phryne“ geliefert, und daher scheint Saint-Saëns diese einfältige Geschichte einer blutigen korsischen Familienrache blindlings angenommen zu haben. Eine ganze Koloraturarie ohne jeden Text für ein junges Mädchen, das dem ganzen Drama fühllos gegenübersteht, trällert, Blumen suchend, ist ebenso erfreulich, wie das Bienenlied des Einsiedlers, und erlöst uns wenigstens von der Gegenwart der bösen Großmutter. Frl. Brohly, Hr. Albers und die jugendliche Koloratursängerin Nicot-Vauchelet waren in den Hauptrollen beschäftigt. Da das Werk von Saint-Saëns wenigstens das Verdienst der Kürze hat, so konnte die Komische Oper damit ein reizendes einaktiges Ballet von Claude Terrasse „Les Lucioles“ (Die Leuchtkäfer) verbinden, das die Balletmeisterin Frau Mariquita sehr geschickt zusammengestellt hat. Terrasse hat hier viel mehr für die Pantomime, als für den eigentlichen Tanz getan, und gerade darum ist das kleine Werk sehr unterhaltend. Felix Vogt

PRAG: Einen Tag nach der Berliner Premiere haben auch in unserem Neuen Deutschen Theater Engelbert Humperdincks „Königskinder“ ihren Einzug gehalten. Nach dem Melodrama als Oper in wesentlich verbesserter Form. Ihr Erfolg war durchschlagend, ihr Erfolg ist aber auch der erste wirkliche Premierenerfolg unseres Theaters. Ohne Zweifel ist die Musik der wertvollere Teil des Ganzen, so sehr man auch dem Buche Ernst Rosmers manch Rühmliches nachsagen kann. Es ist ja bis auf die Schlüsse des zweiten und dritten Aktes geschickt gemacht, trifft in seiner gewollten Naivität den Märchenton und ist ganz durchsetzt von jenen Anspielungen, die zum Requisit der Märchenwelt gehören. Aber nach wiederholtem Anhören merkt man doch, daß der dritte Akt ein wenig weitschweifig geraten ist und wünscht ein paar geschickte Striche herbei. Humperdincks Musik fesselt ununterbrochen durch ihren quellenden Reichtum an Melodie. Der ganze liebenswerte Meister von „Hänsel und Gretel“ auch hier. Wie entzückend trifft doch den Volkston das Lied vom Rosenbusch oder der Chor der Besenbinderkinder. Aber auch sonst ließe sich eine stattliche Anzahl Stellen aufzählen, die, lyrisch volkstümlich gehalten, mehr wert sind als so manches, was in einer ganz modernen Partitur steht. Überflüssig von Humperdincks ausgesuchter Kunst der Instrumentation zu sprechen oder der wundervollen Polyphonie das Lob zu singen. Die Prager Aufführung hat sich redlich bemüht, dem Werke zu geben, was des Werkes ist. Das ist das Verdienst des Kapellmeisters Ottenheimer und des Regisseurs Stern. Auch die Hauptdarsteller: Elise Catopol als Gänsemagd, Karl Waschmann als Königssohn und Hans Pokorny als Spielmann standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. Der Beifall war geradezu enthusiastisch.

Dr. Ernst Rychnovsky

STOCKHOLM: Mit dieser Saison hat für unsere Oper wieder eine neue Ära begonnen. Nachdem Albert Ranft von seiner mehr ruhm- als geldreichen Stellung als Chef und zugleich Unternehmer des Königlichen Theaters zurückgetreten ist, hat der Vorstand des Theaterkonsortiums, mit dem Grafen Hans von Stedingk an der Spitze, wieder die künstlerische und finanzielle Führung der Oper übernommen. Das neue Regiment hat zuerst mit einer durchgreifenden Umgestaltung des Personalbestandes angefangen. Als erster Kapellmeister wurde Armas Järnefelt beibehalten; ihm zur Seite steht der Italiener Tullio Voghera, ein Schüler Toscanini's. Als erster Regisseur wurden ein Deutscher, Jacques Goldberg, als Sänger ein österreichischer und ein deutscher Tenor, Alexander Kirchner und Theodor Konrad,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

engagiert. Unser hochgeschätzter schwedischer Bariton, John Forsell, ist von seinem Aufenthalt am Metropolitan in New York zurückgekehrt, dagegen hat Menzinsky die Stockholmer Oper verlassen. Ungeachtet aller dieser Neuengagements, und trotzdem daß eines Gehaltsstreits wegen ein fast gänzlich neuer Chor angestellt werden musste, hat die Saison bisher wirklich einen glänzenden Verlauf gehabt. Vier Opern — „Lohengrin", „Tannhäuser", „Faust" und „Romeo" — sind in neuer Regie und mit neuen, von Thorolf Jansson gemalten Dekorationen inszeniert, über ein Dutzend Opern neu eingeübt und in den Spielplan wiederaufgenommen worden; außerdem brachte man drei Erstaufführungen heraus. Am 2. November wurde „Izeyl", das morgenländische grausige Musikdrama d'Albert's, zum erstenmal hier gegeben. Weder die verführerische Heldin in der Gestalt Frau Lyckseth's, noch die bezaubernd scböne Inszenierung hat vermocht, das anspruchsvolle Werk lebensfähig zu machen. Größeres Glück hatte die Direktion mit der Vorführung eines leichter wiegenden Programmes: „La fête chez Thérèse", Pantomime in zwei Akten von Catulle Mendès mit Musik von Reynaldo Hahn, und Wolf-Ferrari's wohlklingendes Intermezzo „Susannens Geheimnis". Ansgar Roth

KONZERT

BERLIN: Das letzte Vereinskonzert des Philharmonischen Chores (Siegfried Ochs) brachte eine Wiederholung der Deutschen Messe von Otto Taubmann. Der günstige Eindruck, den das schwierige Werk im vorigen Winter bei seiner Erstaufführung hinterlassen hat, schwächte sich durchaus nicht ab; im Gegenteil, nach genauerer Kenntnis vertieft er sich, wie das stets bei guter Musik der Fall ist. Die Kompliziertheit des Taubmannschen Kontrapunktes, die das Auge beim Lesen sehr stark empfindet, macht sich dem Ohre beim Hören viel weniger bemerkbar, zumal wenn das Werk so vortrefflich einstudiert ist, wie von diesem Dirigenten, unter dessen sorgfältiger, energischer Leitung alle Beteiligten ihre vollen Kräfte einsetzen. Von den Solisten machte sich der Alt von Emmi Leisner wieder sehr vorteilhaft bemerkbar. — Im 6. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle begann Richard Strauß mit Beethovens Erster; eine ausgezeichnete Aufführung, so liebevoll aufs feinste ausgearbeitet, so klangschön, wie ich das Werk bisher nur unter Hans v. Bülow gehört habe. Es folgte darauf eine Phantasie für drei Harfen mit Orchesterbegleitung, „Vineta", von Franz Pönitz, dem früheren Mitglied der Königlichen Kapelle, der eine der drei Harfenpartieen selbst hierbei übernommen hatte. Es ist gerade kein bedeutendes, aber liebenswürdiges Stück, dem man gerne zuhört, weil es dank der geschickten Orchesterbehandlung sehr gut klingt; eine poetische, phantastische Stimmung weht uns aus dieser Musik an. Mit seinem „Don Quixote" stellte diesmal der Dirigent und sein Orchester eine wahre Prachtleistung hin. Auf dem Programm hätte man füglich die beiden Solisten, die Herren Dechert und Gentz, nennen sollen, denn dem Cello und der Bratsche als Personifikation des Ritters und seines Knappen fällt doch ein bedeutsamer Anteil beim Gelingen der Ausführung zu. Es steckt in dieser Partitur viel Geist, viel echter Humor; die glückliche Lösung manches Problems in der musikalischen Illustration der verschiedenen Abenteuer verblüfft immer aufs neue. Eine der zwölf größeren Symphonieen (B) von Haydn bildete den Schluß des Programms. — Nikisch hatte für sein 7. Konzert als Novität das Klavierkonzert in f von Max Reger angesetzt; es stand zwischen Cherubini's „Anakreon"-Ouvertüre und Beethovens Siebenter. Daß jemand die Solopartie des Regerschen Werkes mit dieser heimatlosen Harmonie, seinem Mangel an plastischen Motiven, an energischer Rhythmik auswendig behalten kann, erscheint mir rätselhaft, aber Frieda Kwast-Hodapp hat dies Kunststück fertigbekommen und den merkwürdigen Klaviersatz trotz seiner Undankbarkeit vortrefflich ausgestaltet; den langsamen Satz tränkte sie sogar mit einem süßen, narkotischen Duft. Mir erscheint das ganze Werk wie eine Riesenqualle, ein Molluskengebilde, dem ich nicht gern wiederbegegnen möchte. Soloinstrument und Orchester verbinden sich gar nicht miteinander, vermeiden förmlich, zusammenzugehen. Und diese ermüdende Länge! Aber Reger ist nun einmal Mode, und so fehlte es nicht an Hörern, die auch dies Konzert „interessant" fanden und nicht mit dem Beifall kargten. Der klang aber doch echter und wärmer nach der Beethovenschen Musik, die Nikisch — namentlich das tolle Finale — ungewöhnlich flott und schwungvoll durchführte. — Einen wirklich interessanten Konzertabend hat uns ein junger Männergesangverein beschert, den Ernst Mitlacher aus den Rixdorfer Lehrern gebildet hat. 1909 mit nur 32 Sängern gegründet, ist der Verein jetzt nach zwei Jahren bereits auf 325 Mitglieder (166 Sänger) angewachsen. Mit Zuhilfenahme des wohldisziplinierten Chores, den Alexander Kießlich an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche leitet, waren zwei größere Werke für Männerchor und Orchester einstudiert worden: „Das Liebesmahl der Apostel" von Richard Wagner und die Symphonie-Ode „Das Meer" in sieben Sätzen von Jean Louis Nicodé. Unsere auf 75 Mann verstärkten Philharmoniker, an der Orgel Musikdirektor Irrgang, Marta Schauer-Bergmann (ein sympathischer, wohlgebildeter Sopran von weitem Umfang) und der Tenor Paul Bauer wirkten mit bei der sorgfältig vorbereiteten und glücklich gelungenen Aufführung. Für das Wagnersche Werk war die Bearbeitung von C. A. Lorenz genommen worden, die für die erste a cappella gesetzte Hälfte eine dezente Orchesterbegleitung hinzufügt; dadurch wird die Ausführung den Sängern erheblich erleichtert. Man kann dem jungen Verein aufrichtig gratulieren für das schöne Gelingen des Konzertes, denn beide umfangreichen, dem Chore große Aufgaben stellenden Werke kamen klar, jedes in seiner charakteristischen Eigenart, zum Ausdruck, und reicher Beifall lohnte mit Recht zum Schluß den Sängern wie dem Leiter.

Ernst Ed. Taubert

Wie man auch über Gustav Mahlers Schaffen denken mag, auf jeden Fall muß man Oskar Fried dankbar sein, daß er die Gesellschaft der Musikfreunde bestimmt hat, uns mit Mahlers zuerst im September 1908 in Prag auf-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

geführter siebenter Symphonie in D-dur bekannt zu machen. Auch die Siebente ist wieder durchaus Programmusik; man vermißt aufs schmerzlichste ein Programm. Sie ist auch wieder ein merkwürdiges Konglomerat, eine Art Potpourri, in dem neben genialen Einfällen triviale sich breitmachen. Besondere Eigenarten in der Harmonik sind mir nicht aufgefallen. Bewunderungswürdig erscheint die Instrumentation; auch in dieser Hinsicht ist die zweite Nachtmusik, der vierte Satz, den Fried schon im Vorjahre einzeln aufgeführt hat, ein Kleinod: Gitarre, Mandoline und zwei Harfen verleihen neben den besonders diskret verwandten Holzbläsern dem auch in der Erfindung eigenartigen, höchst einschmeichelnden Satz ein unsagbar feines und anziehendes Kolorit. Nicht recht konnte ich mich mit dem auch übermäßig langen ersten Satz befreunden, der aus einer trauermarschartigen ausgedehnten Einleitung und einem stürmischen Allegro besteht; ich vermißte den Zusammenhang zwischen den einzelnen Gedanken; viele abgerissene Phrasen stehen darin neben opernhaften Sätzchen; manches klingt auch brutal. Der zweite Satz, wie der vierte „Nachtmusik" benannt, ist stark realistisch gefärbt; so hört man die Glocken einer Kuhherde; ganz offenbar soll ein Pastorale uns geboten werden, das wohl absichtlich sich nicht frei von Trivialität hält. Genial ist der das Scherzo vertretende spukhafte Walzer, ein Stück echt Eichendorffscher Romantik, hervorragend auch durch ungewöhnliche Klangeffekte. Das nur gar zu lange Finale ist ein flottes kraftvolles Rondo, das merkwürdigerweise in C-dur steht und wohl absichtlich stark an die Hauptmotive von Wagners Meistersingern erinnert. Rätsel bietet es dem Hörer nicht. Die Ausführung machte dem verstärkten Blüthner-Orchester alle Ehre, wenngleich die großen Schwierigkeiten von den Blechbläsern nicht immer überwunden wurden. Auf diese gerade einundeinehalbe Stunde währende Symphonie folgten noch die Arie der Louise aus Charpentiers gleichnamiger Oper, die von Marie Louise Debogis mit viel Geschmack, Kunst und Stimmreiz vorgetragen wurde, und Mozarts Figaro-Ouvertüre. — In hohem Grade begeistert hat mich Jan Kubelik, der mit dem Blüthner-Orchester konzertierte. Dieses leitete Albert Randegger, dessen Violinkonzert in d-moll dabei hier erstmalig zu Gehör kam. Es ist viel zu lang; besonders der sehr moderato vorzutragende erste Satz wirkt ermüdend und nach ihm kommt ein auch sehr ausgesponnenes Adagio; glücklicherweise ist der im französischen Salonstil gehaltene Schlußsatz wenigstens lebendig. Sonst bekennt sich der Komponist, dessen Violinsonate weit eigenartiger und geistvoller ist als dieses Konzert, vorwiegend zur Gefolgschaft von Mendelssohn; dem Soloinstrument hat er, der selbst ein trefflicher Geiger ist, effektvolle, schwierige Passagen und dankbare Kantilenen zugewiesen. Er machte uns übrigens mit dem Scherzo aus Mendelssohns Oktett in seiner Urgestalt für Orchester bekannt, die sicherlich in Zukunft von vielen Orchestern gespielt werden wird, da sie sehr reizvoll instrumentiert und ungemein dankbar ist. Kubelik, dessen Technik erstklassig und dessen Ton ideal ist, spielte auch durchaus musikalisch, bevorzugte aber in seinem sonstigen Programm virtuose Aufgaben; u. a. spielte er die Übertragung des Sextetts aus Donizetti's Lucia für Violine allein von St. Lubin und zwar so, daß es ein hoher Genuß war. — Die Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle erfreute mit Beethovens Septett und Mozarts sogenanntem Kegeltrio (Es-dur, Robert Kahn am Klavier) und erinnerte pietätvoll daran, daß der kürzlich verstorbene Jenaer Universitäts-Musikdirektor Ernst Naumann, dem wir zahllose vortreffliche Arrangements verdanken, auch gar kein übler Komponist gewesen ist. Sicherlich ist seine Serenade für neun Streich- und Blasinstrumente, die 1872 im Druck erschienen ist, kein Werk von besonderer Tiefe und Eigenart, aber jeder der vier Sätze bietet hübsch klingende, gut gearbeitete Unterhaltungsmusik bester Art. Gespielt wurde dieses Werk übrigens ganz vortrefflich. — Auch das Klingler-Quartett hatte es einmal für angezeigt gehalten, sich nicht bloß auf Quartette zu beschränken, sondern ließ auf das prachtvoll gespielte Brahmssche in c-moll und Haydns Es-dur op. 64 No. 6 auf vielfachen Wunsch Schuberts anmutiges, melodienreiches Oktett folgen (Klarinette: O. Schubert; Horn: Repky vom Philharmonischen Orchester; Fagott: Frühauf; Kontrabaß: Skibicki). — Zu einer durchaus künstlerisch gelungenen Wiedergabe der fünf Sonaten Beethovens für Klavier und Violoncell hatten sich Edouard Risler und Jean Gerardy verbunden; den größten Eindruck erzielten sie natürlich mit der A dur Sonate. — Hochbefriedigend verlief auch ein Sonatenabend, den die Pianistin Ella Jonas-Stockhausen und die Geigerin Eugenie Konewsky veranstalteten; letztere zieht aus ihrem Instrument einen großen, edlen Ton, zeigt auch im Vortrag viel Geschmack: Beethovens op. 96, die A-dur von Brahms und Hugo Kauns interessante Sonate op. 82 bildeten das Programm. — Eine neue Triovereinigung haben die jungen Künstlerinnen Enid de John (Klavier), Olga Söhnge (Violine) und Käte Söhnge (Violoncell) gebildet; die Vertreterinnen der Streichinstrumente sind der leider mitunter gar zu sehr paukenden Klavierspielerin in bezug auf geistige Erfassung und Temperament überlegen: das Brahmssche H-dur Trio lag ihnen besser als Mozarts B-dur. Die mitwirkende Mezzosopranistin Elisabet Hildebrandt-Saatz, die von Ceci Preuß anschmiegend begleitet wurde, hatte sich zu schwierige Aufgaben gestellt, war auch zu sehr befangen. — Gustav Bumcke, dessen große Verdienste um die Blaskammermusik hier schon oft gewürdigt worden sind, ließ von seiner treuen, diesmal wesentlich verstärkten Bläserschar wieder einmal Gouvy's Suite Gauloise aufführen, machte uns mit der II. Suite von Th. Dubois bekannt, die aus knappen, zumeist reizvollen Sätzen besteht, von denen besonders das „lesbische Lied" gefiel, und führte erstmalig ein Präludium (Doppelkanon) und Fuge (6stimmig) eigener Komposition auf, ein sehr kompliziertes Werk, das jedoch leider als ein verfehltes Experiment angesehen werden muß, besonders soweit das durch verfehlte Stimmführung in Kakophonieen schwelgende Präludium in Betracht kommt. Dagegen erwiesen sich zwei Lieder Bumckes („Der Tod" und „Minne"), die George A. Walter trefflich vortrug, als durch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus wertvoll: die begleitenden Blasinstrumente sind brillant ausgenützt, um die Stimmungen zu treffen; die Melodik ist vornehm und nicht alltäglich. Wilhelm Altmann

Der 6. symphonische Musikabend des Berliner Konzertvereins (das Blüthner-Orchester unter Josef Stransky) wurde mit Bruckners „Dritter" eingeleitet. Die Intentionen des Dirigenten, dessen eifriges Eintreten für Bruckner im übrigen alle Anerkennung verdient, wurden vom Orchester leider nicht immer in der wünschenswerten Weise unterstützt; besonders in den Bläsern war es nicht zum besten bestellt. Eine Probe mehr hätte jedenfalls nichts geschadet. Die zur Uraufführung gelangende Tondichtung „Empedokles", nach Hölderlins Tragödie, für Orchester mit einem Baritonsolo (Cornelius Bronsgeest) von James Simon ist die gediegene Arbeit eines gebildeten, geschmackvollen Musikers; vornehm in der Haltung und im Ausdruck, läßt Simons Tonsprache schöpferische Eigenart und die Kraft, den poetischen Vorwurf überzeugend zu gestalten, freilich noch allzusehr vermissen, als daß man von einem nachhaltigen Eindruck sprechen könnte. Gustav Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen", ein pittoreskes Gemisch von schlichter Einfalt und höchstem Raffinement, von Bronsgeest wirkungsvoll vorgetragen, bildeten den Schluß des Abends. — Im 4. Hausegger-Konzert hörte man an erster Stelle Alexander Ritters symphonische Dichtung „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe", eine in edlen Linien geführte Schöpfung von ernster Größe und starkem Stimmungsgehalt, die sicherlich zu den bedeutendsten Hervorbringungen der neudeutschen Schule gehört. Elisabeth Ohlhoff, die für eine erkrankte Kollegin eingesprungen war, trug die fünf Gedichte von Wagner mit warmem Empfinden und jener künstlerischen Verwendung ihrer prachtvollen Stimmittel vor, die man an dieser Sängerin zu schätzen gelernt hat. Den Höhepunkt des Abends bedeutete eine geradezu faszinierende Wiedergabe der „Phantastischen" von Berlioz. Wie jüngst beim „Heldenleben", so hatte man auch diesmal wieder Gelegenheit, den suggestiven Einfluß des Dirigenten auf die ihm unterstellte Musikerschar zu beobachten und sich der eindringlichen Wirkung zu erfreuen, die eine starke Persönlichkeit wie Hausegger auch mit einem noch nicht in allen Teilen vollkommenen Orchesterkörper zu erzielen weiß. Willy Renz

Henri Marteau brachte an seinem zweiten Abend ein noch unbekanntes Konzert von Dubois zur Aufführung, von dem ich nur den letzten Satz hörte. Dieser enthielt viel frische ansprechende Musik, und, wie mir von sachkundiger Seite berichtet wurde, auch das ganze Werk soll auf diesen angenehmen Ton gestimmt sein. In einem seltener gespielten G-dur Konzert von Mozart entfaltete der Geiger dann noch sein herrliches gesangliches Können. — Der Brahmsverein-Chor unter Leitung von Fritz Rückward trug mehrere Chöre des Meisters technisch wie musikalisch fein ausgearbeitet vor, zum Schlusse die Liebeslieder mit den Herren Laurischkus und Schacht am Klavier. Karl Klingler und Joseph Rywkind steuerten ein Duo von Spohr für zwei Violinen bei und ernteten großen Beifall. Hermann Wetzel

Marta Dähnes Gesang läßt infolge andauernder Starrheit des Tones und beängstigender Kurzatmigkeit völlig unbefriedigt; gewisse Vorzüge kommen gegen diese Mängel nicht auf. — Wladimir Cernikoff hat von einem Konzert in Berlin eine sehr vage Vorstellung: ein schöner Anschlag, ein wenig Gefühl, ein wenig Üben, „Kinderszenen" von Schumann und andere schöne Sächelchen, daneben auch ein größeres Stück (Die „Wandererphantasie" von Schubert, die auch elend genug ging), und der Abend ist fertig. Der Herr wird nun, wie man vermuten darf, aus seinen Kritiken andere Schlüsse ziehen. — Artur Reinholds Klaviertechnik ist auf einer respektablen Höhe, nur müßte der Pianist nicht mit zu großem Sentiment an die Klassiker herantreten: sie vertragen, ja, sie fordern eine Portion Straffheit und Selbstvergessen. Die Beethovensche Sonate caractéristique zumal machte einen bösen Eindruck. — Elisabeth von Bode singt so unerfreulich, daß man ihr aufrichtigst das Singen vor einer ernsten Kritik widerraten kann. In letzter Zeit scheint es Mode zu werden, daß, wie im vorliegenden Falle, unzulängliche Gesangskräfte Rezitatoren heranziehen. Der Eindruck ist, kurz gesagt, ein schlechter, und es sei an dieser Stelle vor solchen Veranstaltungen gewarnt. — Gina Goetz-Levy zerstört die Wirkung der von ihr vorgetragenen Gesänge vor allem dadurch, daß sie ihre Energie beim Beenden einer Phrase nachlässig — denn die Atemtechnik würde ausreichen — sinken läßt. Mit diesem Mangel an Festigkeit hängt auch die etwas triviale Auffassung zusammen. Schade um die an sich liebliche, klangvolle Stimme. — Louis Persinger ist ein Geiger, dessen herzhaftes Zugreifen bei nicht eben gewöhnlicher natürlicher Beanlagung sehr sympathisch berührt, der aber mit seinem Temperament leider zu oft durchgeht; neben gehöriger Zügelung muß ihm auch intensiveres Studium angeraten werden. Sein Ton ist innig und rein und erfreut ganz besonders in kleineren Stücken. — Jascha Sußmanns Konzert (Violine) mit dem Philharmonischen Orchester stellte sich als verfehlter Versuch dar. Der nicht unschöne, aber sehr schwache Ton und die durch tüchtige Arbeit erlangte gediegene, wenn auch unausgeglichene Technik vermochten nicht die geringe musikalische Kultur und die Haltlosigkeit des ganzen Spiels vergessen zu machen. — Henri Marteau hatte im dritten Konzert mit dem Blüthner-Orchester Gelegenheit, seine edlen Gaben in drei Konzerten verschiedenartigsten Gepräges (Jaques-Dalcroze: Konzert in c-moll, Mozart: Konzert in D-dur und Dvořák: Konzert in a-moll) zu erproben. Seine fein-nervöse, leider oft unruhige Natur kommt namentlich in letzten Sätzen zum Vorschein, die zumeist den Hörer mitreißen und gefangen halten. In ersten, ringenden Sätzen und in Adagios, die hohe Konzentration erfordern, hat man mehr Freude an seiner besonderen Ton-Kunst als an seiner Gestaltungskraft. Vom Dalcroze'schen Werke machte der mittlere Satz den nachhaltigsten Eindruck. Arno Nadel

In dem Violoncellisten Henry Bramsen lernte man einen tüchtigen Musiker kennen, der sein Instrument technisch vollkommen beherrscht; selbst die schnellsten Passagen brachte er wohl-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

klingend zu Gehör. Mit dem neuen Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters, Julius Thornberg, spielte er noch eine Händelsche Passacaglia für Violine und Violoncello, bearbeitet von Halvorsen. — Die gesanglichen Leistungen von Arthur van Eweyk sind allgemein bekannt, es genügt wohl demnach, festzustellen, daß er auch in seinem letzten Konzert den guten Ruf, in dem er schon seit Jahren steht, weiter befestigte. — Agnes Fridrichowicz ist uns auch kein Neuling mehr; ihre Domäne sind zarte Stimmungslieder. „Ich trage meine Minne" und „Wiegenlied" von Strauß kann auch eine mit hervorragenderen Stimmitteln beglückte Sängerin kaum wirkungsvoller singen. — Gustav Thümler-Walden besitzt eine kräftige Stimme, die jedoch noch nicht ganz ausgebildet ist. Vor allem sollte der Sänger darauf achten, daß er nicht immer „e" statt „i" singt. — Theodore Byard hatte auch in seinem diesjährigen Konzert in der Singakademie mit einer leichten Heiserkeit zu kämpfen. Mit sichtlicher Anstrengung vermochte er jedoch diesmal seiner Stimme vollen Klang zu geben. Seine Hauptvorzüge bestehen in seiner feinen Vortragskunst. — Rose Landsmann (Klavier) ist technisch noch lange nicht fertig; ihr Spiel hat jedoch schon eine persönliche Note, die aufhorchen läßt und bei reiferer Technik vielversprechend werden kann. — Maria Seret van Eyken ist eine Sängerin, die über dem Durchschnitt steht; ihr ist es aber bis jetzt noch nicht gelungen, sich in die Reihen der ersten Vertreterinnen ihres Faches zu stellen. — Lillian Wiesike versteht ihren Gesangsvorträgen einen besonderen Stimmungsreiz zu verleihen. Schade, daß ihre Stimme nicht größere Kraft besitzt. — Juana von Loefen-Hess muß vor allem auf ihre Aussprache achten; sie öffnet den Mund bei jedem Vokal wie bei einem offenen a, wodurch der Ton wohl voller klingt, die Deutlichkeit der Vokale und Konsonanten aber natürlich leiden muß. — Maxim Swertlin (Tenor) und Sascha Brauer (Klavier) gaben ein gemeinsames Konzert. Das Spiel des Pianisten ist sehr träumerisch, aber noch nicht prägnant genug. Die Stimme des Sängers ist klangvoll und der Vortrag sympathisch bis auf die zu oft unmotivierten Akzentuierungen einzelner Worte.

Max Vogel

Ein ganz hervorragendes pianistisches Talent darf man die junge Tina Lerner nennen, deren ausgezeichnete Technik und musikalische Begabung gleichermaßen zur Anerkennung zwingen. Die Paganini-Liszt-Etüden wurden mit einer geradezu selbstverständlich scheinenden Virtuosität wiedergegeben, und die Dichtungen Chopins erklangen unter ihren elastisch-flinken Fingern in strahlender und inniger Schönheit. — Leopold Godowsky erspielte sich wieder einen großen und lauten Erfolg. Eine neue Eigenarbeit, eine Sonate in e-moll, zeigte ihn als gewandten, aber nicht immer aus erster Hand schöpfenden Tonsetzer. Der erste und letzte Satz leidet unter einer allzu starken Redseligkeit, Zudem ist deren Inhalt nicht gleicherweise interessierend; besser und beifallswürdiger sind die Mittelsätze: ein flottes Scherzo und ein pikanter Walzer. Die Sonate, klangvoll, weil aus dem Geist des Instruments heraus ersonnen, enthält reizvolle technische Probleme, die der eminente Virtuose wohl in erster Reihe ad usum proprium schrieb und natürlich in seiner glänzenden Manier löste. Auch bei den übrigen Vorträgen überwog das rein Technische als primäre Tugend Godowskys. — Der begabte Alfred Schröder (Klavier) spielte Stücke von Schubert und Brahms sehr schön und mit liebevollem Eingehen in die Materie. Mit der Darstellung des Schumannschen „Carnaval" schien sein Vortrag noch um ein gutes Stück zu wachsen und eine steigende Begabung anzuzeigen. — Das Programm Marie Panthès' umfaßte die Grenzen aller Stilgattungen, begonnen bei Bach und bei Debussy endend. Die elegante Pianistin, deren Eigenart dem Kapriziösen und Anmutigen zuneigt, besitzt ein reiches und vielseitiges Können, das ihr erlaubte, den heterogensten Aufgaben gerecht zu werden. Daß dabei die französischen Neutöner Chausson, Chabrier, Dupont und der schon erwähnte Debussy zu besonderer Geltung kamen, versteht sich von selbst. — Gut bürgerliche Kost gab es bei Flora Scherres-Friedenthal (Klavier). Wer in der soliden, älteren, von allen Äußerlichkeiten und Extravaganzen freien Darstellungsart sein Ideal vermeinte, kam hier auf seine Rechnung. Alles wurde sauber und anständig exekutiert. Freilich vermißte man mehr als einmal das hinreißende Temperament, die persönliche Note, etwas, was uns die Gaben eines Großen erst wert macht, was, gegen das Spiel der Pianistin gehalten, so ganz anders von anderen zum Ausdruck gebracht, zu Vergleichen zwingt. Unbekannt waren mir einige klassizistisch angehauchte Kompositionen Alexis Hollaenders, die indessen ohne sonderlichen Eindruck vorüberzogen. — Recht befriedigend und technisch einwandsfrei spielte Else Sternsdorff Schuberts nachgelassene B-dur Sonate. Es steckt zwar noch ein erkleckliches mehr darin, als sie uns gab; derart unvergleichliche Tondichtungen verlangen eben einen stark impulsiven und aus dem Tiefsten schöpfenden Interpreten. Gleichwohl will ich die Verdienste der Vortragenden nicht schmälern, zeigte sie doch anerkennenswerte Proben gutgebildeten Könnens, woran wir zuvörderst unser Genügen haben mögen. — Der erste der auf sechs Abende verteilten, das gewaltige Programm von 18 Violinkonzerten klassischer und moderner Literatur umfassender Konzertabende Henri Marteau's enthielt Bachs E-dur, Mozarts D-dur Nr. 2 und Brahms' Violinkonzert. Von Prof. Sahla als Dirigenten bestens unterstützt, brachte der Künstler mit seinem schönen, gesangreichen Ton und feinem musikalischen Nerv die drei Konzerte bestens zu Gehör. Natürlich technisch meisterhaft. Ein wohlgelungenes Präludium des in seiner Gesamtheit sehr lehrsamen Zyklus. — Das Petri-Quartett spielte ein mir neues Opus von Vitězslav Novàk in D-dur op. 35. Das in zwei großen Abteilungen gehaltene Werk beginnt mit einer eindrucksvollen Fuge, der ein weit gesponnenes „largo misterioso" folgt; eine schöne, gut gearbeitete und gedankenreiche Musik, der sich ein in freier Phantasie, durch Verschiedenartigkeit des Rhythmus und des Stimmungsgehalts charakterisierter zweiter Satz anschließt. Obschon bei einmaligem Hören des ausgedehnten Werkes ein abschließendes Urteil nicht gut zu fällen ist, darf dieses Quartett als

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine durch den Ernst des Gehalts und die aparte Setzkunst sich auszeichnende willkommene Bereicherung der einschlägigen Literatur begrüßt werden. Das Ensemble, voran der Primarius, spielte dieses wie das vorangehende Beethovensche Quartett in D op. 18 No. 6 mit allen Zeichen künstlerischer Hingabe und Kultur. — Einen zweiten Kammermusik-Abend veranstaltete Moritz Mayer-Mahr (Klavier) und Bernhard Dessau (Violine). Bei den bekannten, hier schon so oft besprochenen Leistungen dieser Vereinigung genügt die Nennung des Programms: Mozart Sonate G-dur (Peters No. 11), Beethoven F-dur op. 24 und Grieg G-dur op. 13. — Ein Kompositions-Abend von Heinz Thiessen vermittelte die Bekanntschaft einer Reihe von Schöpfungen eines die Grenzen durchschnittlicher Begabung nicht überschreitenden Tonsetzers. Sieben Lieder, von Hedwig Kaiser wirksam gesungen, eröffneten das Programm; davon konnten einige in weicher, lyrischer Art empfundenen Stücke gefallen. Die darauf von Else Grams mit Interesse vorgetragene C-dur Klaviersonate verlangt natürlich einen ganz anderen Maßstab. Der Komponist nimmt eingangs einen großen Anlauf, geht aber bald in die Breite statt in die Tiefe und hält nicht immer, was er versprochen; am Willen fehlt es ihm sicher nicht. — Ein anderer Kompositions-Abend bedeutete einen schönen Erfolg. Johanna Senfter — so heißt die Reger-Schülerin — ist zweifellos begabt, hat viel gelernt und kennt eine Menge Literatur, vielleicht nur zuviel. Ihre Lieder, ganz modern gehalten und meistens das wesentliche treffend, dabei klangschön gesetzt, stehen sichtlich unter dem Einfluß ihres Meisters. Mehr noch sagte eine G-dur Violin-Klaviersonate, die die technische und formalistische Geschicklichkeit, die echt sonatenmäßige Empfindung der Autorin in eine untrügliche Beleuchtung rückte. Lehnt sie sich hierin ungewollt an Brahms an, so soll das ihrer Jüngerschaft nicht zu schlimm angerechnet werden. In der Wahl ihrer Interpreten hatte sie eine glückliche Hand: Gertrud Fischer-Maretzki (Gesang), Anna Hegner (Violine) und Paul Otto Möckel (Klavier) waren tapfere Helfershelfer. — Julius und Engelbert Roentgen (Klavier und Cello) spielten die reife und tüchtige Klavier-Violoncellsonate in h-moll op. 56 von Roentgen, in sehr gelungener, beifallswürdiger Wiedergabe; besonders der Komponist entledigte sich seines gewichtigen Partes mit großer Lebendigkeit und dem vollen Einsatz seiner Persönlichkeit, während der Cellist durch gesunden Ton und Energie in der Überwindung der rhythmischen Unebenheiten auffiel. — Die junge Geigerin Beatriz Leech besitzt eine ausgezeichnete Kunstfertigkeit. Technisch durchaus überlegen, mit stark entwickeltem Sinn für das spezifisch Violinistische, geriet ihr das Tschaikowsky-Konzert (Begleitung: das Blüthner-Orchester) überraschend gut. Ohne Zweifel steckt in ihr eine Potenz, die der ernsteren Beachtung wert erscheint. — An Ellen Sarsen ist eine nicht gewöhnliche Empfindung zu loben. Mit ihrer ziemlich angenehmen Stimme weiß sie sich ihrer Aufgabe meistens zufriedenstellend zu entledigen. Die Aussprache dürfte deutlicher sein. Marix Loevensohn (Cello) spielte mit pronon-

ciertem Ton Stücke von Gernsheim, Bach und Sinigaglia. — Wenig gutes ist der Altistin Elfriede Ulrich nachzusagen. Ihre Ausbildung läßt noch viel zu wünschen übrig. Mäßig singt auch der Tenor Paul Bauer; zwar gelangen ihm die Koloraturen in Bachs Arie aus dem Weihnachtsoratorium nicht übel, doch ist die Tongebung und sein Geschmack noch so wenig kultiviert, daß es hier der sorgfältigsten Pflege bedarf, um den vorhandenen Fundus auf das notwendige Maß künstlerischer Reife zu bringen. — Else Huot, Elisabeth Schulz-Rabbow und Margarethe Löwe können zur Beurteilung zusammengefaßt werden. Ihr Können steht ziemlich auf demselben Niveau, d. h. es sind Sängerinnen von gutem Durchschnitt, der zu besonderem Lob oder Tadel keinen Anlaß gibt. Die mitwirkende Rezitatorin Hedwig Josefa von Elpons steuerte einige willkommene Beiträge hinzu, und die Geigerin Irma Oppenheim (im Konzert Huot) verdarb nichts mit dem Vortrag der Tartini-Sonate in G-dur. — Bleibt noch Tilly Elise Pieschel, Lautenspielerin und Sängerin. Mit ihrer kleinen niedlichen Stimme gab sie ein paar Volkslieder, nigger songs und ähnliches zum besten. Gewiß kann man auch diese Kleinkunst in eine bestimmte Höhe führen. Dazu bedarf es aber anderer Vorbedingungen.

Gustav Kanth

Dr. Alexander Chessin brachte in seinem dritten Orchesterkonzert fast ausschließlich moderne Werke zur Aufführung, Kompositionen von Liszt, Strauß, Liadow und Alex. Ivanowitsch Wyschnegradsky. Zwei Stücke der russischen Musiker waren für Berlin neu: „Der verzauberte See“ von Liadow und „Die Schwarze“ von Wyschnegradsky. Liadow's Märchenbild gehört ganz zur musikalischen Genremalerei. Das Stück will nur ein Stimmungsbild geben, nur durch die Farbe wirken. Diese Nebenströmung unserer Kunst hat mir nie recht gefallen. Wyschnegradsky schreibt in der bekannten Form: eine „symphonische Dichtung“. Er ist durch ein kleines Gedicht von Gorodetzky „angeregt“ worden und malt in allen möglichen Farben aus, was geschehen könnte, wenn seine Geliebte reich wäre. Da gibt es Sturmmotive mit übermäßigen Dreiklangsfolgen, reichliche Chromatik und viele an die „Elektra“-Partitur erinnernde Effekte. Ein Apparat, der zu dem anspruchslosen Gedicht ebenso paßt, wie das Orchester der „Götterdämmerung“ zu Schuberts „Müllerliedern“. Der Dirigent gab sich alle Mühe, dem Werk zu einem Erfolg zu verhelfen. Chessin dirigierte übrigens diesmal viel sicherer und temperamentvoller, als in seinen vorangegangenen Konzerten. — Der Brahms-Abend von Artur und Therese Schnabel brachte eine Reihe von Liedern, die die bekannte Sängerin allerdings nicht sehr glücklich ausgewählt hatte. Für ihre Stimme eignen sich eigentlich nur ruhig-sinnende Weisen, die in der Mittellage geschrieben sind. Ihr Gatte spielte die f-moll Sonate des jungen Brahms. Wie er hier das Improvisatorische dieser Musik zur Geltung brachte und mit den feinsten Farben die Romantik des Werkes belebte — das war nicht mehr ein Erschöpfen, sondern ein Neugestalten. — Ein anderer tüchtiger Pianist, Richard Rößler, ließ sich in der Singakademie hören. Er spielte die Konzerte in B und Es von Mozart

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Haydn und außerdem ein h-moll Konzert eigener Komposition. Am besten hat mir aus diesem neuen Konzert der Schlußsatz gefallen, ein frischbewegtes Stück mit ungarischen Rhythmen und Weisen. Der Solopart ist durchweg sehr effektvoll gesetzt und täuscht so auch über einige Schwächen der beiden ersten Sätze hinweg. — Die Geigerin Palma von Paszthory erspielte sich mit Werken von Beethoven und Bach wieder einen vollen Erfolg, wenn sie auch durch die Klavierbegleitung Gisela von Paszthorys, die einer Armverletzung wegen die Klaviersoli ausfallen lassen mußte, etwas behindert war. — Das Programm des Gesangvereins „Typographia" enthielt volkstümliche Chöre, die von dem Verein recht hübsch gesungen wurden. Nur auf eine reine Intonation müßte der Dirigent, Alexander Weinbaum, mehr Gewicht legen. Paula Weinbaum, deren schöne Stimme leider etwas scharf und schneidend klingt, und Michael Preß brachten durch einige Soli eine hübsche Abwechselung. — Sehr viele Anregungen bot das Konzert von George A. Walter. Schon das Programm des Abends, das u. a. „Drei Arien auf den Typus: Sterbeglocken", sechs geistliche Lieder und „Drei Arien freudigen, jauchzenden Charakters" enthielt, kann als mustergültig angesehen werden. Walter folgt in dieser Anordnung den Ergebnissen der Bach-Forschung eines Pirro und Schweitzer, die zum ersten Male die Tonmalerei in den Arien Bachs nach charakteristischen Typen ordnen. Auch im Vortrag betont Walter den musikalischen Affekt, wie er sich in den Melodieführungen, den Intervallen und Figuren ausdrückt. Er hatte so herrliche Arien aus den Kantaten zusammengestellt und sang die schwierigen Stücke so schön, daß man an diesem Konzert seine Freude haben konnte. Selbst ein kleines Orchester und ein Ibachord (als Ersatz für das Cembalo) waren zur Stelle, um stilistisch ein möglichst treues Bild von der Bachzeit zu geben. Georg Schünemann

Der Symphonieverein gab sein erstes öffentliches Konzert mit teilweise recht gutem Gelingen. Das Orchester setzt sich nur aus Kunstfreunden zusammen und weist einen tüchtigen Streichkörper auf. Dagegen stand es mit der Reinheit der Bläser oft recht bedenklich. Der Dirigent Leo Schrattenholz (der übrigens die unschönen, die Aufmerksamkeit vom Kunstwerk ab und nur auf sich lenkenden Bewegungen vermeiden und dafür mehr Innerliches geben sollte) hob unter anderem eine symphonische Phantasie „Die Toteninsel" von Felix Woyrsch aus der Taufe. Es dürfte dieses Konglomerat von alterierten Akkorden, aus dem sich auch nicht das kleinste plastische melodische Motiv hebt, den Gipfel aller Musiklosigkeit bedeuten und bürgert sich hoffentlich in den Konzertsälen gar nicht erst ein. Die Arie der Sängerin fiel aus — warum, weiß ich nicht. Ob das Programm nur umgestellt wurde — davon wurde dem Publikum nichts mitgeteilt. — Einem tüchtigen Klaviertalent begegnete ich in Curt Schubert, der viel musikalisches Empfinden und weit entwickelte Spielfertigkeit zeigte. Aber sein Anschlag ist spröde und farblos; nach dieser Richtung hin würden also noch Studien zu machen sein. Max Burkhardt

Die Pianistin Erna Klein hatte sich in weiser Beschränkung eine kleine Zahl nicht zu schwerer Klavierstücke ausgewählt, deren Interpretation sie aber völlig gerecht wurde. Sie besitzt eine gut entwickelte Technik und trug mit Empfindung vor. Auch im Zusammenspiel mit der trefflichen Geigerin Irma Saenger-Sethe erkannte man ihre tüchtigen musikalischen Qualitäten. — In einer schwachen Stunde beschloß Emil Otto Hasse, einen Klavierabend zu geben. Hätte er es lieber nicht getan! Man wäre ihm dankbar dafür gewesen. — Da geht es bei Helena von Lopuska schon ganz anders zu. Freilich ist sie auch noch lange nicht fertig, und das Chopin'sche Nocturno hatte sehr unter ihrer derben Muskulatur zu leiden, aber sie machte doch einige Sachen aus Schumanns „Kreisleriana", z. B. die letzte Nummer, so ausgezeichnet, daß man sie zu weiterem Streben aufmuntern kann. — Einen großen Genuß brachte der Kammermusik-Abend von Helene Bornemann-Ferchland (Violine) und Waldemar Lütschg (Klavier). Daß bei der Geigerin in starken Gefühlsausbrüchen die Intonation manchmal etwas schwankte, rechne ich ihr bei ihren sonstigen großen Vorzügen nicht besonders an. Wie brillant spielte ihr Partner Paul Juon und Brahms, und wie modifizierte er seinen Ton für die einfache und schlichte Musik Mozarts! — Die beiden Geschwister Fery und Rozsi Weltmann sind tüchtige Geigentalente. Sie haben ja beide noch mit der Bewältigung des Mechanischen zu tun, produzieren aber einen vollen, nuancenreichen Ton. Fery, der Ältere, ist bedeutend weiter, aber auch das Mädchen spielt sehr musikalisch. — Lilly Hadenfeldt verfügt über einen angenehmen Mezzosopran. Dazu kommen eine ausgezeichnete Behandlung der Stimme, gute Aussprache und bemerkenswertes Vortragstalent. Das einzige, was mitunter stört, ist das laute Atmen und ein stellenweise kehliger Beiklang in der Mittellage. Die Höhe wurde im Laufe des Abends freier. Mit dem Baritonisten Otto Schwendy sang sie beifällig aufgenommene Duette. — Als eine sehr talentierte Kunstnovize stellte sich die junge Pianistin Olga Weltmann vor. Ihr Spiel ist stets plastisch und klar. Die weit vorgeschrittene Technik, der modulationsreiche Anschlag und die leicht federnde Hand lassen überall die gediegene Schule erkennen. Wenn auch eine der größten Aufgaben der Darstellungskunst, Beethovens Sonate op. 109, ihrem Empfinden vorläufig noch etwas fern liegt, so muß man doch sagen, daß ihr die Variationen darin ausgezeichnet gelangen. Emil Thilo

DRESDEN: Wer unser Musikleben gegenwärtig nach den großen Orchesterkonzerten beurteilen wollte, würde zu keinem günstigen Ergebnis kommen, denn da die Königliche Kapelle infolge der Arbeitsüberlastung durch den „Rosenkavalier" zwei Symphoniekonzerte einfach hinausgeschoben hat, so entsteht zwischen ihrem letzten Konzert im alten und dem ersten im neuen Jahr eine Pause von sechs Wochen, angesichts deren man sich dem Gedanken nicht entziehen kann, daß die Abonnenten der Serien A und B doch eigentlich eine sehr starke Zurücksetzung erfahren. Wie kommen sie dazu, bloß wegen des neuen Straußschen Werkes eine so lange Konzertpause ertragen zu müssen, und wie kommt unser ganzes Musikleben dazu, durch

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine Uraufführung des Opernhauses fast zwei Monate lang in seinem ruhigen Verlaufe gestört zu werden? Eine wohl aufzuwerfende Frage! Um so mehr lernte man die Notwendigkeit der „Musikfreunde"-Konzerte einsehen, deren 4. mit Goldmarks „Ländlicher Hochzeit" allerdings kein eben aufregendes Hauptwerk bot. Josef Stransky brachte diese recht veraltete Suite mit dem Blüthner-Orchester sehr schön zu Gehör und erfreute durch eine großlinige Interpretation der „Leonore" No. 3. Solist war Alexander Petschnikoff, der Tschaikowsky's Violinkonzert technisch vollendet und mit vollster innerer Hingabe spielte und dadurch den oft recht kleinen, wenig tragfähigen Ton vergessen ließ. — Der Mozart-Verein erwarb sich ein Verdienst durch die Aufführung der seit 1845 verschollen gewesenen und von Richard Kruse im Archiv des Leipziger Gewandhauses wiederaufgefundenen Symphonie D-dur von Otto Nicolai. Der Komponist der „Lustigen Weiber" bietet in dieser Symphonie ein Werk von so köstlicher Frische und vielseitigem Reiz, daß der Eindruck sehr bedeutend war. — An Kammermusik war kein Mangel. Die Petrische Vereinigung setzte ihre Gesamtinterpretation der Beethovenschen Quartette fort; die „Böhmen" hatten mit ihrem zweiten Abend, obwohl sie Neues nicht brachten, den üblichen lebhaften Erfolg; die volkstümlichen Kammermusikabende der Herren Striegler, Reiner, Rokohl und Schilling haben sich rasch und sicher eingeführt und boten weitere genußreiche Leistungen. Das Trio Bachmann, Bärtich, Stenz erzielte mit Volkmanns hochbedeutendem Klaviertrio b-moll einen tiefen, nachhaltigen Eindruck, und Laura Rappoldi-Kahrer und Adrian Rappoldi brachten im Verlaufe eines Duo-Abends die bisher noch nicht gehörte „Introduktion mit Variationen" für Violine und Klavier über das Lied „Ihr Blümlein alle, die sie mir gab" von Franz Schubert zur Aufführung. Das echt Schubertsche Werk erregte lebhafteste Anteilnahme, dagegen ließ die „Teufelssonate" von Charles Valentin Alkan, die für Dresden ebenfalls neu war, kalt. — An der Spitze der Solistenabende stand der von Emil Sauer. Daß dieser eminente Klavierkünstler sich immer mehr verinnerlicht, ohne an seiner staunenswerten Technik dadurch etwas einzubüßen, war wieder in erfreulichster Weise zu bemerken. Rudolf Feigerl und Michael von Zadora erzielten, als treffliche Pianisten hier bereits eingeführt, sehr freundliche Erfolge. Joan Manén scheint als Geiger nicht mehr ganz auf der alten Höhe zu stehen, wenigstens was Temperament und Vortragskunst anlangt. William Pitt Chatham erwies sich mit seinem Liederabend als ein Sänger von schöner stimmlicher Begabung und fesselnder Vortragsweise. — Sehr bemerkt und beklagt wird in Dresden der starke Rückgang des Konzertbesuchs seit Einführung der städtischen Billetsteuer. Selbst Freibillete, für die die Empfänger den Steuerbetrag zu zahlen hätten, sind jetzt schwer unterzubringen. Mehrere bereits angekündigte Konzerte namhafter Künstler mußten wegen ungenügenden Vorverkaufs wieder abgesagt werden. F. A. Geißler

LEIPZIG: Während das 12. Gewandhauskonzert mit der tüchtigen Vorführung von Beethovens Achter Symphonie und mit der hervorragend-schönen Interpretation von Tschaikowsky's „Pathétique" rein-orchestral verlaufen war, haben das 13., das in Anwesenheit des Königs von Sachsen abgehalten wurde, und das 14. unter dem Zeichen zweier sehr bedeutender und speziell in Leipzig stark in Mode gekommener Solisten gestanden. Im 13. spielte Eugène Ysaye ein mit seinen langsamen Teilen noch unmittelbaransprechendes Corelli'sches Concerto grosso in g-moll für dreistimmiges Streicher-Concertino, Streichorchester und Orgel und das D-dur Konzert von Beethoven, während Arthur Nikisch den Abend mit einer etwas sentimentalischen „Freischütz"-Ouvertüre, den herrlich ausgedeuteten „Préludes" und dem in Unbedeutendheit zerfließenden op. 52 von Schumann (Ouvertüre, Scherzo und Finale) allzusehr in die Länge zog, und am folgenden Gewandhausabende gab es zwischen Mozarts g-moll Symphonie und einer Erstaufführung von Vincent d'Indy's interessantgewollter und koloristisch-gelungener symphonischer Dichtung „Istar" ein Wiederbegegnen mit Raoul Pugno, der Beethovens c-moll Klavierkonzert auf seine Art „ver—feinerte" und sich auf dankenswerteste Weise an der Gewandhauserstaufführung von César Franck's fesselnder Klavier- und Orchesterdichtung „Les Djinns" beteiligte. — Eine Vereinigung der Herren Pugno und Ysaye brachte die 4. Gewandhaus-Kammermusik, die ausnahmsweise in den großen Saal verlegt werden mußte, und da brachten die beiden vortrefflichen Künstler zuerst Bachs G-dur Sonate No. 6 und dann unter meisterhafter Mitbeteiligung Julius Klengels Beethovens großes B-dur Trio — beide Werke mit einer gewissen Verflüchtigung in das Elegante hinüber — zum Vortrag, um schließlich an einer mannhaftklangkernigeren und temperamentswärmeren Darbietung der c-moll Sonate aus op. 30 zu erweisen, daß sie unseren deutschen Beethoven auch gut deutsch anzupacken verstehen. — Im 7. Philharmonischen Konzert, als dessen Solist Joan de Manén für eine etwas versüßlichte Reproduktion des Bruchschen g-moll Konzertes und für außerordentlich schöne Darbietungen von Sarasate's „Nachtigallengesang" und zwei eigenen ansprechenden Stücken (Lied op. 9 und „Arragon") lebhaft gefeiert wurde, brachte Hans Winderstein neben einer dankenswerten Wiederholung von Scheinpflugs köstlicher Lustspielouvertüre zwei hier bislang unbekannt gebliebene, völlig heterogene Orchesterwerke zur Erstaufführung: eine aus jüngster Zeit herstammende G-dur Symphonie op. 22 von Ewald Strässer und den Militärmarsch „Pomp and Circumstance" von Edward Elgar. An der kunstreich gearbeiteten und mit einer gewissen Großartigkeit der thematischen Gesten und der Instrumentierung bewundernden Beifall hervorrufenden Symphonie stört am meisten wohl des Komponisten allenthalben — in der Themenbildung, in der Verarbeitung der Themen und in der Orchestrierung — ersichtliches Bestreben, sich über sein Musikempfinden hinaus modern zu äußern, und in Elgar's frisch-wirksamer Marschkomposition stört nicht einmal das Imitieren von Händel im Trioteile. — Am 3. „Böhmen"-Abend trat zwischen treffliche Vorführungen von Haydns C-dur Quartett aus op. 76, Schumanns

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klavierquintett (mit Bruno Hinze-Reinhold) und Beethovens op. 135 Ludwig Wüllner mit immer noch fesselnden Interpretationen von Schubert-Gesängen und mit Brahms-Liedervorträgen, an denen der völlige Verfall seiner Singstimme offenbar werden mußte. — Die A-dur Violinsonate von Brahms, der „Faschingsschwank" von Schumann und Karl Reineckes formalistisches a-moll Trio op. 188 für Klavier, Oboe und Horn (Blasende die Herren Gleißberg und Rudolph vom Gewandhausorchester) bildeten das abflauende Programm einer Trio-Matinee, mit der Fritz von Bose seine wohlintentionierten, gediegenen dieswinterlichen Veranstaltungen zu volkstümlichen Preisen beendete. — Jani Szántó, der sehr tüchtige erste Konzertmeister des Winderstein-Orchesters, brachte an einem von ihm unternommenen Alberthallen-Abend außer dem d-moll Konzert von Vieuxtemps, das er sehr schön spielte, und Auers Ungarischer Rhapsodie ein nur mit einigen technischen und koloristischen Details interessierendes d-moll Konzert des persönlich herzugekommenen Budapester Komponisten Peter Stojanowits zum Vortrage, und neben Herrn Szántó debütierte an diesem Abende der vierzehnjährige Klavierist David Berlino, von dem man sich nach seinen trefflichen Darbietungen der ersten beiden Sätze des g-moll Konzertes von Saint-Saëns und des Schumannschen Phantasiestückes „Des Abends" Bestes zu erhoffen hat. — Die talentvolle, aber noch etwas nervöse Paula Koenig erschien mit ihrem das begleitende Winderstein-Orchester dirigierenden Lehrmeister Carl Friedberg als nicht ganz verläßliche Darstellerin des Chopin'schen e-moll Konzertes (Orchesterpart in der rühmlichen Ergänzung Mili Balakirew's) und als fesselnde Interpretin der „Variations symphoniques" von César Franck; Friedberg aber tat ein übriges, indem er zwischen den Klaviervorträgen die in freier Variationenform frisch erfundenen und reizvoll ausgearbeiteten „Tanzphantasieen" für Orchester von Julius Weismann aus dem Manuskripte zur Uraufführung brachte. — Eine Uraufführung (leider nur mit Klavierbegleitung) gab es auch in dem Debütkonzert des begabten und spieltechnisch bereits zu einiger Reife gelangten jungen Violoncellisten Bogumil Sykora, und zwar galt diese einem e-moll Konzert für zwei Violoncelle von Julius Klengel, das, vom Komponisten selbst und von seinem Schüler Sykora erstmalig vorgeführt, durch seine schöne, leidenschaftliche und im Gegensatze zu sonstigen Kompositionen Klengels nicht im musikalischen Jargon Mendelssohns beredte Tonsprache lebhaft interessieren konnte. — Die einem Alberthallenkonzerte dreier namhafter Konzertierenden vom Unternehmer beigelegte Bezeichnung „Elitekonzert" rechtfertigten eigentlich nur die in ihrer Art außerordentlich schönen Klaviervorträge Emil Sauers, wogegen Franz von Vecsey nur einiges zu Elite-Leistungen geriet und Adrienne von Kraus-Osborne mit ihrem etwas forcierten Liedersingen doch wohl nur freundlich anmuten konnte. — Arno Landmann aus Weimar hat sich mit einem Bach-Abend in der Thomaskirche als ein tüchtiger, ernsthafter Orgelspieler erwiesen, und wenn von der feinen Susanne Dessoir, von der jungen Sängerin Elisabeth Gutzmann, von den Geigenden Edith von Voigtlaender und Alexander Schmuller und von den Klavierspielenden Ethel Leginska, Constantin Igumnow, Georg Zscherneck, Télémaque Lambrino und Michael von Zadora, die alle sich abermals in Leipzig vernehmen ließen, wesentlich Neues nicht zu berichten ist, so muß doch erwähnt werden, daß der stimmschmächtige Baritonist Heinrich Pestalozzi sich an Schuberts „Schöner Müllerin" als begabter Interpret erwiesen hat, daß dem sympathisch dilettierenden Tenorbariton Georg Seibt aufmunternder Beifall gespendet worden ist, daß man der weiteren stimmlichen Ausbildung Helene Wolff-Mays nach ihrem interessierenden Debüt mit gutem Vertrauen entgegenzuharren hat, und daß die vortrefflich anfangende Luise Gmeiner und der bereits großkünstlerisch anmutende Severin Eisenberger als hocherfreuliche Erscheinungen im Gebiete edler Klavierspielkunst begrüßt werden konnten. Télémaque Lambrino brachte in seinem Konzerte mit dem ordentlichen Geiger Walter Hausmann ein neues Werk erstmalig zum Vortrag: eine D-dur Sonate op. 6 für Klavier und Violine von dem bislang wohl nur durch ein ansprechendes Klavier-Variationenwerk weiterhin bekannt gewordenen polnischen Komponisten Franz Brzezinski, die durch aparten und dabei doch natürlich-musikalischen Inhalt angenehm auffällt und insonderheit bei der häuslichen Musikpflege berücksichtigt werden sollte. — Ein Vortrag mit Demonstrationen, den der Rutzgläubige Oberlehrer und Kantor Gustav Borchers über „Die Typenlehre von Rutz" hielt, sei hier nur kurz erwähnt und von meinem Standpunkte aus als Suggestionsversuch eines Autosuggerierten charakterisiert. Arthur Smolian

MÜNCHEN: Die Friedenspause, die alljährlich das Weihnachtsfest im Konzertbetrieb zu bringen pflegt, war diesmal nur von recht kurzer Dauer. Am ersten Feiertag selbst gab die Akademie, einer veralteten Tradition folgend, einen symphonischen Abend, der außer den obligaten klassischen Hekatomben mit Regers f-moll Klavierkonzert auch eine Novität brachte. Die bedeutete nun freilich eine Enttäuschung, denn weder Schmid-Lindners glänzende pianistische Kunst noch Mottls Bemühung um das Orchestrale vermochte die schwüle, überladene, innerlich hohle Kontrapunktik dieses neuen — in Wahrheit aber eigentlich nichts weniger als neuen — Reger genießbar zu machen. Nur im langsamen Mittelsatz zieht manchmal ein wirklicher Hauch von Empfindung durch diese Töne, der dann freilich wie eine erlösende Oase wirkt. — Mehr Freude konnte man einige Tage später an der im Konzertverein gebotenen Premiere einer Serenade von Walter Braunfels haben, die sich als geistig anspruchslose, aber durch intime klangliche und rhythmische Reize fesselnde Schöpfung erwies. Der gleiche Abend brachte auch als seitherigen Höhepunkt des von Löwe gegebenen Brucknerzyklus eine eminent großzügige Aufführung der Romantischen Symphonie. — Eine weitere orchestrale Novität führte Georg Göhler als Gastdirigent an der Spitze des Tonkünstlerorchesters vor; eine fis-moll Symphonie des jugendlichen Tonsetzers L. van der Vals, die als technisch geschickte, nur etwas zu sehr auf äußerlichen Effekt hinarbeitende Talentprobe

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wohl passieren kann; im übrigen wirkte Göhler als Orchesterleiter nicht sonderlich faszinierend, jedenfalls weit weniger interessant als z. B. Ossip Gabrilowitsch, der zwar als Dirigent nie seinen pianistischen gleiche Lorbeeren einheimsen wird, allein immerhin diverse landsmännische Musik von Tschaikowsky und Borodin mit viel Temperament und gutem orchestralen Empfinden ins Leben treten ließ. — Noch stärkere Eindrücke erzielte E. la Villa aus Palermo als Gastdirigent (Konzertvereinsorchester), der Werke von Bach, Händel und Beethoven mit echt südländischer Wärme bot, während der mitwirkende Geiger J. Kamer in Bachs E-dur Konzert zwar nicht sehr großen Ton, aber gewandte Bogentechnik und geschmackvolle Auffassung entwickelte. — Bei dieser Gelegenheit sei noch eine Novität registriert, deren Erstaufführung zwar schon einige Zeit zurückliegt, die aber an dieser Stelle noch nicht Berücksichtigung gefunden hat: das ist das vom Lehrergesangverein zur Uraufführung gebrachte Chorwerk „Die Höllenfahrt Christi" von Bleyle, ein Opus, über das freilich nicht viele Worte zu verlieren sind, denn es ist ein Spektakelstück im glattesten Liedertafelstil, das des feinsinnigen Instrumentalkomponisten eigentlich durchaus unwürdig erscheint. — Bis zu einem gewissen Grade sensationellen Charakter trug ein kammermusikalischer Novitätenabend Arnold Schönbergs. Man bekam in fast durchweg vortrefflicher Ausführung (Rosé-Quartett, Marie Gutheil-Schoder, Ella Werndorf) zwei Streichquartette (mit Gesang) und Klavierstücke zu hören, allein man kam dabei über den unbefriedigenden Eindruck eines verworrenen Experimentierens nicht hinaus. Schönbergs Idee der Verwendung der Dissonanz als grundlegenden klanglichen Schattierungsmittels, von der man ja begreift, daß sie einen Farbenkünstler wie Busoni lebhaft interessieren konnte, scheint doch noch sehr weit von verwirklichendem Gelingen entfernt. Beim Publikum erregten die diffizilen Werke verschiedentlich ungewollt laute Heiterkeit. — An sonstigen Kammermusik- und Solisten-Abenden brachte auch die jüngste Vergangenheit wieder eine Überfülle. Die Veranstaltungen des Rebner- und des Sevčik-Quartetts sowie der „Böhmen" haften davon besonders eindrucksvoll in der Erinnerung; von den Pianisten hat sich neben Vianna da Motta namentlich der junge Severin Eisenberger als gesund empfindender phantasievoller Musiker bestens eingeführt, und vorwiegend sympathische Erinnerungen knüpfen sich auch an die Klavierabende von Liane v. Seckendorff und Lony Epstein, während der sehr anspruchsvoll auftretende Walter Haßler mit seinem weichlichen, den Durchschnitt kaum überschreitenden Spiel nicht im mindesten ansprach. An unvornehmer Reklame überbot ihn noch der Geiger Sascha Culbertson, der so recht als typischer Vertreter äußerlich glänzenden aber seelenlosen Virtuosentums erschien. Intime Reize barg ein französisches Kammerkonzert von Marie Panthès (Klavier) und Robert Pollak (Violine), zwei technisch gewandten und für gallischen Esprit speziell begabten Künstlern. — Auf gesanglichem Gebiet schoß den Vogel ab Selma Kurz, deren ideale Gesangskunst trotz des ziemlich abgeschmackten Programms die Wirkung nicht verfehlte. Der orchestrale Teil dieses Abends, der u. a. eine technisch talentvolle E-dur Symphonie von Karl Weigl bot, stand unter Hugo Reichenbergers intelligenter, temperamentvoller Leitung.

Dr. Eugen Schmitz

WIESBADEN: Weingartners neue Symphonie (in E) gelangte — zum erstenmal in Deutschland — hier im Kurhaus unter Leitung des Komponisten zur Aufführung. Kein bedeutsamer, eigenwilliger Erfinder spricht aus dem Werke, wohl aber ein feinorganisierter geistvoller Finder. Warmes Leben pulsiert in der Partitur; nur etwa im ersten Allegro gibt es einige „tote Punkte". Ein famoser Satz ist das Scherzo, dessen feuriger Rhythmus und schwunghafte Bewegung fortreißend wirken. Adagio und Finale interessieren hauptsächlich durch die geradezu virtuose Handhabung einer glänzenden, ausdrucksvollen Orchestersprache; der abschließende Wiener Walzer erschien als Krönung einer so ernst intendierten Symphonie recht auffällig, verhalf aber natürlich dem Werke zu starkem äußeren Erfolg. Die Instrumentation — ein Farbenrausch; selbstverständlich! An gleicher Stelle bekamen wir unter Afferni's Leitung zwei andere Novitäten zu hören: die „Singspiel-Ouvertüre" von Edgar Istel, ein frisches, prickelnd unterhaltsames Werk, das mit seinen geschickt gruppierten Gegensätzen — hier heiter burschikos, dort mehr in romantischen Empfindungen schwelgend — glänzend einschlug. Eine „Ouvertüre zu einem Gaskognischen Ritterspiel" von R. Mandl (Wien) befleißigt sich dagegen einer allzu bizarren Tonsprache, um intensiver fesseln zu können. — Auch Mannstädt brachte im Theaterkonzert zwei hier noch unbekannte Werke: Scheinpflugs „Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel" — mit Istels Ouvertüre in Eindruck und Erfolg korrespondierend —, und die „Brigg-Fair"-Rhapsodie von F. Delius, zu der die Hörer weniger das rechte Verhältnis gewinnen konnten. Solisten: Lucille Marcel, eine hingebende Interpretin Weingartnerscher Lieder; Oscar Brückner, unser Wiesbadener Cello-Virtuos, der seine 25jährige Zugehörigkeit zur Hofkapelle feierte; und Moriz Rosenthal, der denn freilich durch seine Zauberkunst alles andere in Schatten stellte.

Prof. Otto Dorn

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

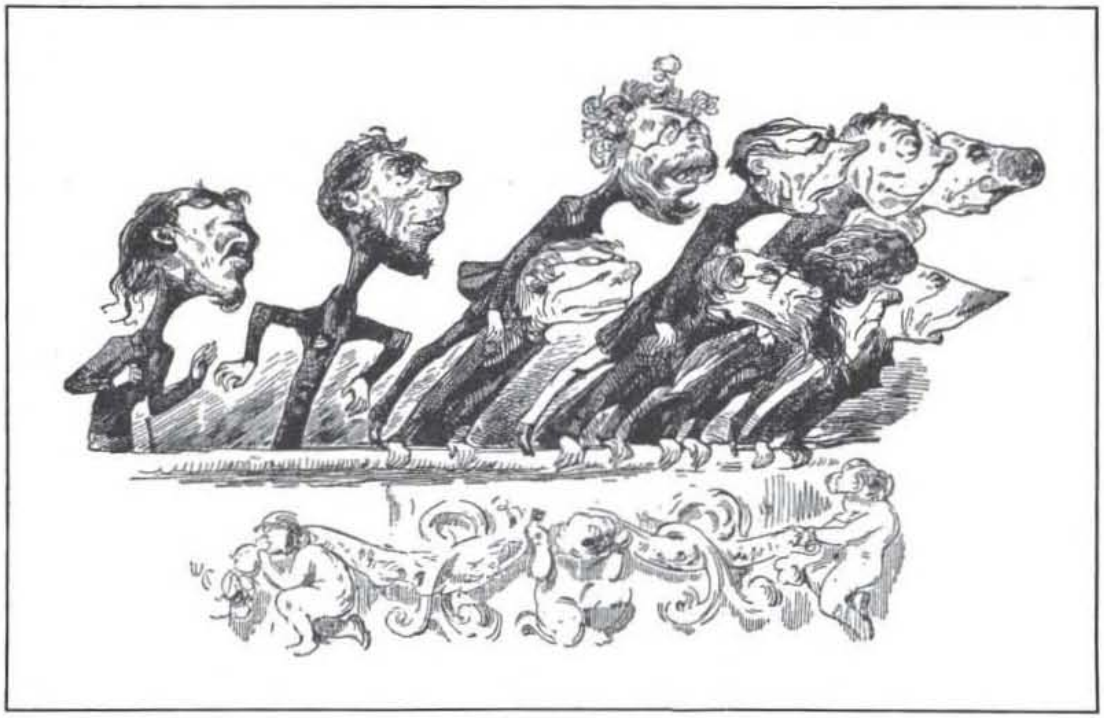
Berlin W 57, Bülowstraße 107

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GUSTAVE DORÉ:
DIE HELDENSÄNGER

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GUSTAVE DORÉ:
DIE HINGERISSENEN

X. 10

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GUSTAVE DORÉ:
DIE ÜBERWÄLTIGTEN



X. 10

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 10

HONORÉ DAUMIER:
TRINKLIED

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



WILLIAM HOGARTH:
DIE CHORSÄNGER

X. 10

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 10

JAQUES CALLOT:
SECHS GROTESKE MUSIKANTEN

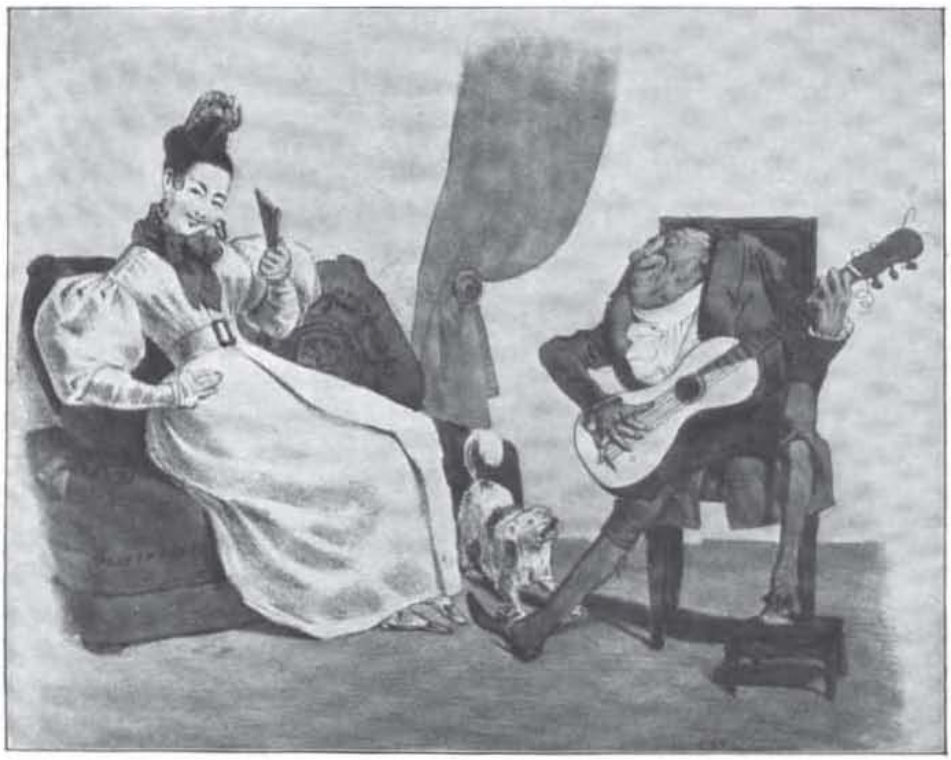
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 10

ALEXANDRE DÉCAMPS:
AFFENDUETT

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 10

TRAVIÈS DE VILLERS:
DAS INTIME STÄNDCHEN

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 10

FRANCISCO DE GOYA:
BRAVISSIMO

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Die Kritik ist etwas Wandelbares, sie geht hervor aus den Ansichten der Zeit, hat nur für diese ihre Bedeutung, und wenn sie nicht selbst kunstwertlicher Art ist, so geht sie mit ihrer Zeit zu Grabe.

Heinrich Heine

X. JAHR 1910/1911 HEFT 11

Erstes Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Alfred Wolf
Die Kritik in Nöten

Oscar Wappenschmitt
Die Tonart als Kunstmittel im ersten Finale von Mozarts „Die Hochzeit des Figaro." I.

Dr. Ludwig Schiedermair
Zum musikgeschichtlichen Unterricht an den deutschen Konservatorien

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE KRITIK IN NÖTEN

von Alfred Wolf-Wiener-Neustadt

Die Psychologie des Schaffens, sagt man, habe ihren Schwerpunkt in einem komplizierten Zusammentreffen von künstlerischem Denkvermögen und Affektsteigerung. Unter dem ersten versteht man das Handhaben der Darstellungsmittel, unter dem anderen das Erfülltsein vom Stoffe. Beide wirken an der Entstehung des Kunstwerkes unausgesetzt mit. — Man ist sich des Anteils des Verstandes meist nicht sehr bewußt, weil seine Funktionen mit den schwerfälligen Schlußfolgerungen des Alltagsverstandes wenig gemein haben. Man setzt dafür untergeordnete, unbestimmtere, mehr der Willkür zugängliche Größen ein: Inspiration, Intuition, Schaffensenergie oder gar die vieldeutige, vielmißbrauchte Phantasie. Man nimmt deswegen auch mit geringerem Bedenken die Erkenntnisse einer Reihe von Kunstwerken, die sogenannten Formeln und Formen, in das eigene auf. — Überhaupt wird den Künstler ein Überwiegen des Affektes zuungunsten der Urteilskraft dem Laienpublikum näher bringen, von der Vollkommenheit der Wirkung aber ebensoweit entfernen, wie der vorherrschende Kult der Technik und das Experimentieren in ihr. Man nimmt oft an, daß die großen Wirkungen in Momenten höchster Ekstase, reiner Gefühlswerdung geschaffen wurden; der Fall liegt aber so: Der Geist hat hier die Darstellungsmittel in so vollkommener Weise gehandhabt, daß sein Werk durchaus in sich notwendig erscheint und als gesonderter Bestandteil in auffälligen Betracht gar nicht kommt. Schließlich läßt sich noch bemerken, daß die Hingebung an den Stoff die technische Geschicklichkeit zum Teil ersetzen, sie bemänteln, ja direkt erzeugen kann, was vom Umgekehrten der Wirkung nicht gilt.

Merkwürdig! Um die Psychologie der Aufnahme hat man sich weit weniger gekümmert. Erschien sie minder interessant und wichtig? War sie selbstverständlicher, weniger diskutabel? Der einzige Grund, gerade aber der, um den man sich nie kümmerte — sonst hätte sich auf dem Felde der Schaden nicht so durchgefressen — scheint mir, daß alle Faktoren, die von dem Akt des Schaffens gelten, mitsamt ihrer Verknüpfung die Anwendung auf den Akt der Aufnahme in sich begreifen.

Für die Rezeption einer Kunstschöpfung müssen zwei gleich wichtige Merkmale gefordert werden. Es genügt nicht, daß man die Schönheit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

empfinde, sie erkennen ist alles. Solange wir unser Empfindungsvermögen der Aufnahme offen halten, nichts anderes sind als Hingebung, so lange haben wir unsere Persönlichkeit ausgeschaltet. In diesem gewissermaßen unmoralischen Zustand ist die ungehemmteste Aufnahmefähigkeit denkbar und solcherart von manchem Künstler als Ideal ersehnt. Unbedingte Naivität wäre Erfordernis, die selbst über das vorhandene Assoziationenmaterial gebietet. Die Wirkung kann man sich als eine unendliche vorstellen, von völliger Einheitlichkeit und Extensität. Doch ob sie künstlerisch genannt werden darf, ist fraglich; es fehlt ihr dazu das determinierende Merkmal. Ein erhabener religiöser Vorgang erweckt in dem empfänglichen Gemüt die gleiche Wirkung. Nun erwartet ein nicht geringer Teil des Publikums auch von der Kunst nichts anderes; Kunst ist Religion — lautet sein Losungswort. Sie wollen glauben, hingebungsvoll, soweit ihr Gefühlsvermögen reicht, das Wissen dünkt ihnen allzu beschwerlich. Ihr Wissen ist denn auch nichts anderes als ein Aussetzen, Tadeln, denn es kommt ihnen erst zum Bewußtsein, sowie es sie in ihrem Glauben stört.

Eine höhere Auffassung verlangt aber auch hier Aufrechterhaltung unseres Selbst. Der geheimste Trieb aller Tätigkeit des Kulturmenschen kommt darin zum Ausdruck, daß er in jeglichem das eigene Wesen finde; seine Kräfte zu proben, sich zu fühlen ist höchste Glückseligkeit; darüber steht nur noch jenes Extrem, das die völligste Hingabe bedeutet, die Selbstverlorenheit des Geschlechtes in der Liebe. In allem anderen aber erkennen wir erst dann die Menschlichkeit an, sowie die Reflexion sich zu regen beginnt, in dem Bewußtsein weite Ausblicke erschließt und mit dem Stempel der Freiheit den Adel des Individuums verleiht. Solange wir nur empfinden, sind wir im Banne eines anderen; er besitzt uns, unsere Sinne, zwar mit der Unbedingtheit, die einem solchen Knechtschaftsverhältnis eigen ist, aber doch nur bis auf Widerruf des erwachenden Bewußtseins. Nun aber der Intellekt eingreift, beginnt erst jene endgültige Verarbeitung des Eindruckes, durch die wir unser Persönliches hineinmengen, oder klarer: den Eindruck vermenschlichen, verfestigen, ihn zu unserem Eigentum machen. Dieser Erkenntnisakt bedeutet eine Tätigkeit, die gegenüber der ursprünglichen Wollust des Erleidens eine Klärung, eine Bereicherung und Veredelung hervorbringt. Vor allem sind es die intellektuellen Momente im Werke, die man künstlerisch fühlen und ahnen kann, deren Kombinationen und eigene Fülle, auch soweit sie in dem Werke selbst und nicht etwa in Beziehungen zur Außenwelt liegen, erst begriffen werden müssen. Dann ist der Genuß zu schätzen, der im Verstehen der Technik, der formellen Vollendung liegt. Nicht daß etwa die Unmittelbarkeit der Aufnahme dadurch getrübt und die junge Freude am Schönen gemäßigt würde. Sie

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wird seltener, aber desto tiefergehend. Es entwickelt sich der aus den Salons stammende Begriff des Geschmackes, der freilich die Gefahr einer einschränkenden Tyrannei im Keime mit sich trägt. Es kommt eben darauf an, daß mit einer gleichen intellektuellen Energie, wie sie der Schaffende an seine Schöpfung wendet, der Genießende den Eindruck aufnehme. Ein Überschuß auf irgendwelcher Seite zerstört die Möglichkeit der höchsten Wirkung. Anderseits muß jenem Erfülltsein vom Stoffe, das der Schaffende als Phantasiequell in sich wahrnimmt, ein Erfülltsein vom ganzen Kunstwerk als Stoff beim Genießenden entsprechen. Einer nicht geringeren Hingebung und Bereitwilligkeit der Sinne, als wie sie eine künstlerische Produktion ermöglicht, bedarf er zu einer würdigen Aufnahme. Die Empfindung wird immer das Primäre sein. Doch beunruhigt über Fremdartiges, das zum erstenmal Leben in ihr geworden ist, und Lücken schmerzlich empfindend, die ein Versagen ihrer steten Anspannung bedeuten, sucht sie Rat und Hilfe beim Intellekt, der begründend, vergleichend, aufmunternd, verwerfend ein abgeschlossenes Ganzes herstellt, ein Abbild seiner schöpferischen Macht, wenn auch mitunter seiner Eigenmacht. Im ganzen aber bedeutet die Gefahr eines Mißverstehens der primären Empfindung durch den deutenden Intellekt bei wirklichem Zusammentreffen unserer Bedingungen nichts anderes als Stileigentümlichkeiten, gerade wie die Darstellung eines Stoffes mit ziemlich bestimmten Empfindungsmerkmalen durch verschiedene Künstler. Dabei machen sich ja Gefühl und Urteil nie durchaus geschieden bemerkbar, keines verzichtet endgültig auf seine Einflußnahme dem anderen zu Danke. Es geht immer ein wechselseitiges Durchdringen und Befruchten vonstatten, wie es der Philosophie in ihrem Streben nach Wahrheit und dem Kunstglauben nach naiver Empfindung kaum genehm sein dürfte, wie es aber allein dem Verlangen einer lebendigen Anschauung entspricht und allein den Maßstab für die Rezeption einer Kunstschöpfung abgeben soll.

Denn der Künstler, der über den Rausch des Demagogentums hinaus ist, wird die sich ihm Vertrauenden auf seine Gipfel führen wollen. Nicht dadurch, daß er sie betört, verblüfft, macht er sie sich zu eigen, in das Überzeugen setzt er sein Heil. Er rechnet also mit einer vollkommenen Art des Publikums, mit dem kritischen. Dieser Name gibt nur die Nottaufe einem Typus der Zuhörer, den ich als den einzigen gelten lassen will. Er hebt nur eine bestimmt ausgeprägte Fähigkeit des Aufnahmeapparates im Gegensatze zum landläufigen haltlosen Rezipieren des Kunstwerkes hervor und rührt damit an eine gegenwärtig grassierende Institution, die Kritik.

Was der Aufnehmende in seinem Bilde vermißt, die Anteilnahme des Intellektes, das sucht er bei seiner Vormundschaft, der Kritik. Diese weiß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit der kolossalen Macht in ihrer Hand nichts anzufangen, sie könnte sonst eine herrliche Reinigung im Kunstleben bewirken. Sie krankt aber, gleichwie die Leute, die von ihr Offenbarung verlangen, an der Unvollkommenheit des Empfangens. Wer sich Beurteilung zur Aufgabe setzt, verfällt fast unfehlbar in das gegenteilige Extrem des unpersönlichen Publikums. Das Hervorkehren der beobachtenden Tätigkeit verstopft ihm die Quellen der Empfänglichkeit und bringt ihn dem Erforscher eines wissenschaftlichen Objektes nahe.[1]) Mit der intellektuellen Arbeit baut sich seine Persönlichkeit dem Kunstwerk gegenüber zu etwas Eigenartigem, Fremdem auf, dem schließlich das Eigene wichtiger ist als das Gegenüber, welches ihm nur mehr einen vagen Vorwand für intellektuelle Äußerungen, höchstens einen positiven oder negativen Beleg abgeschlossener Theorieen abzugeben hat. Daher die tagtäglichen Fälschungen um eines Wortes willen, um eines Kunstsatzes willen. — Der Kritiker kommt dem Werk mit Mißtrauen entgegen, das zu brechen die Kraftprobe des Werkes sein soll, statt daß er sich mit Mißtrauen betrachtet, ob denn auch momentan alle Bedingungen zu einer vollkommenen Aufnahme bei ihm vorhanden seien. Statt einen in sich gegründeten, durchgängigen, auf sein Wesen gestimmten Eindruck anzustreben, hascht er nach Einzelheiten, die ihm passen oder nicht passen; als Mann der Gerechtigkeit ringt er sich etliche Beobachtungen ab, die seinen Grimm oder seine Gunst abschwächen mögen, und wenn sich die Resultate in einen anscheinenden Zusammenhang bringen lassen, so hat er zu seiner Zufriedenheit seines Amtes gewaltet. Um eine Sache völlig zu beurteilen, muß man sich über sie erheben. Die das nicht können, setzen die Sache herunter; dann sind sie droben. Die Sprachbildung: Kritisieren — bekritteln. — Ein Künstler, der bei selbstzufriedener Gemütsruhe Emotionen hervorrufen soll, ist undenkbar. Der Kritiker hingegen soll das letzte Wort haben, wo es sich um die Ergründung von Eindrücken handelt, deren Möglichkeit er in seiner „Dornenhecke“ kaum ahnt? Der Einwurf ist zu erwarten, daß der Richter sich keinen Rausch antrinken darf, wenn er zur Verhandlung schreitet, mag diese sich auch um allerlei Sensationen drehen. Man fürchtet bei größerer Konnivenz, eben jenen Fehlern zu verfallen, die eventuell dem Kunstwerke anhaften. Man fürchtet, denn man ist in Amt und Würden. Das ist der Krebsschaden, der für die Unfruchtbarkeit unserer Kritik verantwortlich gemacht werden darf.

Allzulange war sie von der Wichtigkeit ihrer Aufgabe durchdrungen.

[1]) Sieht man von den Einflüssen ab, die die besondere Stellung Lessings in seinem Zeitalter auf sein Urteilen ausüben mußte, so wird man in seinen Kritiken noch ein gutes Stück Auffassung finden, das in seiner herrlichen Fülle deutlich auf die Schule hinweist, die es durchgemacht: die sehr entwickelte kritische Tätigkeit bei seinem Schaffen. Ein Beispiel also für das Gegenteil des blutleeren homo criticus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Efeu wollte uns weismachen, daß die Eiche an ihm emporwachse, daß er ihr Richtung und Gestalt gebe. Es genügte ihm nicht der Ruhm, der Eiche ein schönes, anschmiegsames Kleid zu sein. Von einfachen, aus den vorliegenden Kunstwerken abgeleiteten Prinzipien und Grundlagen der Urteilsbildung fand man bald den Weg zu „Gesetzen", „Regeln" und — es klingt lustig genug — „Vorschriften" für die Kunst. Das Schuldenkonto der geschichtlich fundierten Kritik, der Ästhetik, ist hier ansehnlich genug. So wußte die Autorität des Pythagoras dem Lehrsatze, daß die Terz eine Dissonanz sei, bis zu Palestrinas Zeiten die Achtung der Künstler zu sichern. Der sehr bedeutende Julian Schmidt hält es noch für die Aufgabe des Kritikers, „dem kommenden Genie die Bahn frei zu halten," was seinem Urteil ein recht sicheres Auftreten verleiht, ihm aber verbietet, den Erscheinungen ihre möglichen Werte abzugewinnen, um nur die Kritiken zu einer methodischen Darstellung in seiner Literaturgeschichte zusammenfassen zu können. Die alte Streitfrage, ob der Kunst Regeln vorzulegen seien oder ob sie sich einer maßlosen Ungebundenheit erfreuen dürfe, ist müßig. Der Schwerpunkt der Frage ist anderswohin zu verlegen. Unsere Empfindungsweise ist so geartet, daß wir überall, wo etwas Großartiges, alle Überwältigendes oder nur Bekehrendes geschieht, uns erst beruhigen, nach dem Moment der Demütigung, die eine Weile unsere Selbstachtung erlitten hat, uns erst wieder erheben, wenn wir uns der Erscheinung durch vermeintliches Auffinden ihrer Ursachen bemächtigt haben. Diese Ursachen verlieren alles Schreckliche, Naturgewaltige, sobald wir in ihnen eine Gesetzmäßigkeit erkennen und entdeckte Regeln in ihrer künftigen Anwendung das Hervorbringen einer gleichen Wirkung erhoffen lassen (unser Wohlgefallen am Regelmäßigen an sich hat nicht zuletzt seine Ursache darin). Weil das Genie so schafft, daß wir seinem Werke Gesetze entnehmen können, sollten wir glauben, deren Beobachtung bedinge eine neue Großtat? Wir dürfen den Spieß nicht umkehren, nicht zu einem, wenn auch unbewußt befolgten Regelsystem aufbauen, was letzten Endes nichts anderes ist als eine Unterhaltung des Geistes. Dieser Baustein aber, dessen die Bauleute nicht achteten, könnte ein wahrer Eckstein sein, um so nützlicher in einer Zeit, da der Zerstörungseifer einer Partei sich gegen den ganzen Bau richtet. Denn die notwendig entstehende Gegenströmung kann sich in einer Periode des ausgeprägten Persönlichkeitskultes im Verdammen der Kunstrichter nicht genug tun, und die Richtung hat heute nicht wenig Anhänger, die der Kritik ihre Daseinsberechtigung abspricht.

Angenommen, daß alles, was über Kunst schreibt, durch eine gleichmäßige Ausbildung des philosophischen Geistes und der Erfahrung in den künstlerischen Disziplinen dazu berechtigt und berufen sei; welche Mission erfüllt die Kritik gegenüber dem Künstler, gegenüber dem Publikum?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn der Meister den Schüler korrigiert, wenn er ihm das Fehlerhafte und das glücklich Getroffene seiner Arbeit auseinandersetzt und ihm gleichzeitig Beispiele der Verbesserung gibt, witzigt er die Urteilskraft des Schülers, lehrt ihn die ursprüngliche Gewaltsamkeit der Empfindung unter dem Einflusse des Geschmackes formen. Was kann die Kritik dem Künstler sagen, was er nicht selbst erkannt hätte, vielleicht mit blutendem Herzen, vielleicht mit einem um Entschuldigungsgründe nicht verlegenen Leichtsinn, er, der mit seinem Werke eins ist, die Zufälligkeiten seiner Entstehung kennt, die Begründung eines jeden Teiles in seiner eigenen Persönlichkeit? Keiner unter den Kritikern sieht das williger ein als der gleichzeitig schaffende. Mit welcher Vornehmheit, mit welcher Sorgfalt der Darstellung ist Schillers Kritik des Goetheschen „Egmont" abgefaßt, wie atmet darin das Bewußtsein eines weitverzweigten, tiefen Verstehens und wie sympathisch die Schlußstelle: „Das hat er so gut und besser gewußt als wir."! — Da wird der deutsche Kritiker sofort den Einwand gewisser Vorteile der „Objektivität" zur Hand haben. Ach, wie ist das Rüstzeug verstaubt! Marcel Prévost beglückt uns in seinem (übrigens mit Irrtümern angepfropften) „Moloch"-Roman mit ein paar köstlichen Wahrheiten, und die köstlichste darunter heißt ungefähr: „Ein Deutscher bringt es nicht fertig, länger als zwei Minuten über abstrakte Dinge zu reden, ohne in dem Wörtlein ‚objektiv' eine Zuflucht zur Gedankentiefe zu suchen." Es ist die billigste und gröbste Differenzierung des beginnenden philosophischen Geistes. „Objektivität", weit entfernt Nützliches zu schaffen, ist hier beinahe Schuld. Man kann einen Bauern über die Notwendigkeit des Seehandels belehren, einen Altertumsforscher von den Gesetzen der Strahlenschwingungen überzeugen, niemals aber mit reinen Denkformen der Wahrheit eines Kunstwerkes beikommen. Nur wer selbst Schönheit empfindet, mag ihren Ausdruck begreifen. Mit jenem Schlachtruf fordert man nicht mehr, als daß der Kritiker Gunst und Haß keinen Einfluß im Urteil gestatte, kühl bis ans Herz hinan über Wert und Unwert des Objektes zu Gericht sitze. Die Kombination ist widersinnig, und der Kritiker, der sie zur Richtschnur nimmt, ist so ratlos wie der Anatom, der einen Körper vor sich liegen hat und das Bild eines Menschen geben soll. Wenn nun der Kritiker von dem „Außer den Dingen stehen" nichts zu erwarten hat, wenn es sein Schönstes ist, den für ihn unerläßlichen Lebensstoff im Werke des Schaffenden zu erkennen, wenn er so gleichsam als neues Subjekt an das Vorhandene herantritt, um es in seiner Art zu verarbeiten, wie darf er sich als Oberherr gebärden dessen, von dem er sein Brot bezieht, seine Gesetze empfängt; er soll sich gegen neue Gesetze sträuben, die sonst wirksamsten Waffen der Logik gegen sie richten, die Zeit erspart ihm eine Niederlage nicht. Nur dadurch, daß er selbst ein

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neues, Erlebtes, nicht Konstruiertes an Stelle des Dargebotenen setzt, vermag er überhaupt eine Aufgabe noch nach dem Künstler zu erfüllen. Unser Kunstreferententum ist eine verwerfliche Einrichtung. Eine Verquickung von Lokalkritik und Lokalnachrichtendienst, feiert sie ihre Triumphe in der Tagespresse. Dem Referenten steht es zu, den äußeren Hergang einer Veranstaltung zu illustrieren, doch ist es eine durch Unwissenheit zur Not erklärte Überhebung, daran Bemerkungen über den Wert einer Leistung zu reihen. Das wird in einem Atem mit den Tatsachen genannt und vom Publikum auch dafür genommen. Vom Wahne der Unbefangenheit befangen, glaubt der Referent an die Gerechtigkeit seiner Sache. Ach, wenn er wüßte, welch pfortenreiches, pfadverschlungenes Gebiet es ist, an das er mit gescheiten, apodiktischen Worten rührt; und vor jeder Pforte wehrt ein Fähnlein Vorurteile den Einlaß, und er meint, mit seinem Rezensentenurteile alle Pforten auf einmal zu sprengen, alle Pfade auf einen Schlag zu entwirren. Im selben Ton wie über eine Delegiertenversammlung oder Messerstecherei liest man einen Theaterbericht. Und mit Entsetzen sieht man den Gegenstand zucken unter den rücksichtslosen Händen des Vergewaltigers. Zum Künstler spricht der Rezensent nicht. Der verachtet ihn, fürchtet in ihm bestenfalls die unabhängige Verkörperung seines eigenen, leicht zu beschwichtigenden Gewissens. Diese Beschränkung auf die Seelsorgerrolle für den Künstler wird sich die Kritik nicht gefallen lassen. Die Kritik will mehr, sie will den Kunstwächter spielen. Das kann sie nicht, das kann niemand, weil das Amt so imaginär ist, wie das jenes lieben Gottes, der die Weltachse zu drehen und neben manch anderen Dingen die Entwicklung der Schutzzölle zu überwachen hat. Auch einen anderen Segen zu stiften, ist der Kritik verwehrt: das Publikum zu leiten. Der größte Teil des Publikums hält zwar für Wahrheiten, was es liest, aber sein Instinkt, der Instinkt der Allgemeinheit läßt sich auf diese Art nicht führen, geschweige denn verführen. Das sind nur die Künstler selber imstande, sie sind die wahren Leiter des Volkes, sie sollen die ungeheure Macht erkennen, die das Volk in ihre Hände legt und davon den reinsten, aufrichtigsten Gebrauch machen. Eine Kunsttat reißt das Publikum mehr mit sich als ein ganzes Kritikerkomplott.

Reicht das alles hin, um jener Partei neue Anhänger zuzuführen, die die Kritik als unbrauchbar abgetan wissen will? — So wie ein jeder uns menschlich berührende Gegenstand Mittelpunkt geistigen Interesses ist, so wie man sich seiner versichern will, indem man seine Eigenschaften kennen lernt und die Bedingungen seiner Wirkung erforscht, so muß auch die Kunst — populär gesagt — es sich gefallen lassen, daß man über sie spricht. Denn sie lebt unter uns, ist ein Teil von uns, vielleicht unser bester, und indiskutabel sein, wird für die Produkte einer lebendigen Kultur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kaum als Ideal gelten. Die Priester wußten genau, was sie taten, wenn sie verboten, über den Allerhöchsten zu meditieren; die Erörterungen des Themas, wenn auch anfänglich in den Dienst der Sache gestellt, werden in Feindeshand zur fürchterlichen Waffe. Das ist nicht der Standpunkt der Kunst. Sie darf von der Kritik noch vieles erwarten. Und wenn es nichts anderes wäre als ihr bloßes Dasein; auch durch den Schatten, den ein Ding wirft, kann es wirken und mehr als durch Ausüben eingebildeter Bestimmungen. Die Schaffenden werden verschieden darauf reagieren. Der eine wird sich in einer symphonischen Dichtung über das Kritikertum moquieren, der andere wird eine Leonorenouvertüre nach der anderen auftürmen.

Will die Kritik nicht als Tagesgeschwätz dastehen, so muß sie vor allem auch den letzten Schimmer von „Objektivität" abstreifen. Soll man ihr glauben, dann muß sie sich ganz subjektiv gebärden. Je subjektiver, desto wahrer, desto persönlich wahrer (der Glaube an sachliche Wahrheit ist ja doch Selbstbetrug), desto williger, desto furchtloser darf man der Kritik sich anvertrauen. So nur kann die Kritik die beiden praktischen Möglichkeiten einer Einwirkung, das Kunstinteresse zu wecken und den Kunstintellekt zu schärfen, erfüllen. Jenes erreicht sie, indem sie selbst zur Kunst (Oscar Wilde), dieses, indem sie zur Wissenschaft wird. Unsere ganze heutige Kunst ist subjektivistisch. Wir haben den Sinn für die Geschicklichkeit des Formens verloren, die ehedem allgemein anwendbare Maßstäbe abwarf. Die Phantasie, die als Kennzeichen der Künstlerschaft gilt, findet in der Persönlichkeit den konniventesten Stofflieferanten. Die erste Art von Kritik hat hier also keine Schwierigkeiten, mit ihrer Subjektivität einzusetzen. Aber sollte nicht zumindest jene andere sich einer höheren, wissenschaftlichen Gerechtigkeit befleißigen, müßte nicht gerade sie — verhülle dein Haupt, o Marcel Prévost — objektiv erscheinen?

Ich will einen Standpunkt verfechten, der meine ganze Liebe hat. Seine Begründung in der Realität ist leicht anzuzweifeln, damit erfüllt er aber seinen Zweck, wenn er solcherart als Paradigma dient für den Inhalt seiner Behauptung. Das soll bald klar sein. — Die Wissenschaft befaßt sich mit der Erforschung von Gesetzen, die in ihrer weitesten Abziehung auch jeglicher Kunst zugrunde liegen. Die Wissenschaft ist ursprünglich analytisch, sie soll Komplexe von Tatsachen in Bestandteile auflösen, eine negative Tätigkeit, entgegengesetzt der synthetischen, positiven der Kunst. Wenn die Kunst nach dem schönen Schein verlangt und der Einbildungskraft ihre erhabenen Wunder verdankt, so rechnet die Wissenschaft nur mit der Realität und muß von der Verstandesarbeit jedwede Einmischung momentaner Eindrücke oder auf ein bestimmtes Temperament zurückzuführender Gefühle ausschließen. Wissenschaftlichkeit ist Unterwerfung

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

unter absolute Denkgesetzlichkeit. Je klarer und umfassender die Sache hervortritt, indes die Person verschwindet, desto wissenschaftlicher ist der Prozeß. Verschieden davon ist die Darstellung der Wissenschaft. In der Darstellung zeigt sie ihre synthetische Funktion, hier nähert sie sich der Kunst. Wenn wir aufrichtig zusehen, so liegt in dem System unserer großen Philosophen und Naturforscher nicht weniger Kunst als wie sie der Architekt bei seinen Entwürfen aufbietet. Die Phantasie hat Lücken ausgefüllt, der Enthusiasmus die reine Vernunft zum Narren gehabt. Gott sei Dank, daß es nicht anders ist. Was nützt das Bestreben nach nacktester, anspruchlosester Darstellung, nach unheimlichster Aufrichtigkeit? — Jede Folgerungskette gibt beim dritten Schlusse mit einem seufzenden „Ignorabimus" die ungefügen Glieder den Winden preis. Ein Philosoph ist aufgetreten, er hat die Wahrheit gefunden; sein Nachfolger bekennt das Gegenteil und huldigt dem Vorgänger jenes — auch sie haben die Wahrheit gefunden. So ist die jedesmal herrschende Lehre nichts anderes als der Ausdruck der Sehnsucht ihrer Urheber, bestimmter Männer und bestimmter Zeiten, nichts anderes als der Quotient im Verhältnis unseres Subjektes zur Welt, niemals aber die Formel für diese selbst. Nur eine Wahrheit erkenne ich an, die persönliche Wahrheit, die Wahrheit der Darstellung, des Scheines, der Kunst. Ohne Scham und ohne Beklemmung dürfen wir uns ihr hingeben, denn sie ist unsere Wahrheit, die wir nicht usurpiert haben, und die uns keiner usurpieren kann. Das ist ja der verhängnisvolle Irrtum, daß man eine Idee für wahr hält, weil ihre Darstellung es ist. Möge sich das kein Wahrheitsverkünder und kein Kritiker einbilden, daß wir uns Grundsätze einimpfen lassen, mögen sie auch noch so sachlich, noch so einleuchtend sein und in ihrer „Objektivität" unsere widersetzliche Eitelkeit nicht provozieren. Diese traurige Tatsache wirkt sehr belustigend. Religionen mußten zu Konfessionen werden, ihre Grundsätze zu Dogmen, um sich einen Einfluß, eine Anhängerschaft zu sichern, und ihr wollt euch mit eurer Wissenschaftlichkeit brüsten, mit euren gewissenhaft ausgeführten Destillationen die Entwicklungen der Kunst begleiten und leiten? Nur durch die Kraft eurer Dialektik vermögt ihr etwas, das ist, den Kunstintellekt der Allgemeinheit zu schärfen, und durch die Originalität und Vertiefung des Gedankens eurem Urteil einen relativen Wert anzuhängen. Streift mutig die selbstangelegten Fesseln einer imaginären Verantwortlichkeit ab, ergebt euch einem gesunden Subjektivismus, der euch, mühsam unterdrückt, ja doch tolle Streiche spielt. Es ist das Geringfügigste, daß man eurem Tadel eine geheime Bitterkeit anmerkt über das Nichtschätzenkönnen und einen Eifer, der die Blicke der anderen ablenken möchte von etwa verborgenen Türen, die zum Verständnis leiten. Aber häufiger und widerlicher ist die Genugtuung und jenes Prahlen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit dem Fund, das sich in jeder Anerkennung breit macht. Diese Posen wird man für überflüssig erachten, denn man wird seiner Stellung nichts schuldig sein. Willig muß euch das Publikum folgen, denn es weiß, daß alles falsch ist, was ihr sagt — Verzeihung, ich wollte mich manierlicher ausdrücken: daß es eure Erkenntnisse nicht zu den seinigen zu machen braucht.

Wenn nun der Kritik der Boden, in dem sie bis jetzt gewurzelt hat, die Anerkennung ihrer Funktion als Richterin entzogen wird, wenn man dem Urteil als solchem keinen Wert mehr beilegt, ist noch immer nicht zu befürchten, daß sie haltlos und ziellos, von ihrem Unwert durchdrungen zum Schemen zusammenschrumpfe. Freilich die Hierarchie der Profession wird sich vereinfachen. Die Stellen der Unterbeamten werden überflüssig, und mancher mächtige Pontifex wird fallen, der in seiner einflußreichen Stellung eine größere Gewähr für seine Anerkennung hatte als in seinen Verdiensten. Aber auf eigene Kraft angewiesen, durch innere Festigung mächtig angeregt, wird die junge Kritik in dem rücksichtslosen Jubel ihrer Freiheit Kühnes und Großes vollbringen, und dankbar wird die Kunst zu ihr herüberschauen und freundschaftliche Grüße werden sie wechseln als gute Nachbarn.

Wir wollen also die Referenten abscheiden; sie mögen immerhin die Kunstleistung als Tagesereignis, aber auch als nichts mehr, behandeln. Dann wird es zwei Arten von Kritikern geben. Die Künstler einerseits, für die das zu kritisierende Objekt Kunstmotiv ist, wie der Frühling oder der Ehebruch. Sie sind die krassesten Subjektivisten, der Subjektivismus spritzt ihnen aus der Feder. Sie sind es, die der großen Masse dienen, das Echo auf künstlerische Ereignisse wecken, sie müssen Gewähr leisten, daß sie keine Feldherrngelüste in sich tragen, daß sie stark nur für sich sind. Auf der anderen Seite finden sich die Wissenschaftler zusammen, die Fachmänner, die durch ihre Vertrautheit mit dem Gebiet keineswegs zur Einnahme kleinlicher Standpunkte berechtigt sind; ihre Bodenständigkeit verpflichtet sie nicht, am Boden haften zu bleiben. Wem soll die Bemerkung fruchten, daß „fehlerhafte Quinten“ oder brüske Modulationen vorhanden sind, ob aus Nachlässigkeit oder absichtlich? Wichtiger ist, daß der Kritiker die Überzeugung ausspreche, welche Bedeutung er der Sucht nach Extravaganzen ohne das Fundament einer hilfsbereiten Erfindung beimißt. Was fruchtet es, über die Unbedeutendheit der Leitmotive einer neuen Oper Klage zu führen? Der Kritiker soll lieber das Wesen des neuen Stils untersuchen, der mit dieser Besonderheit geschaffen wurde. Unwürdig ist es des Kritikers, bei den Modernen über Dissonanzen und Gedankenarmut zu jammern, und unwürdiger, sie mit einem billigen Witz abzutun. Denn zu seiner eigenen Ehre muß der Kritiker voraussetzen,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

daß es den Modernen ernst ist um ihre Berufung, daß sie über Grundsätze verfügen und schließlich auch so gescheit sein können wie der Mann der Kritik. Ernst und seinem Wissen getreu soll er zu ihnen sprechen. Überhaupt wird er die Idealität seines Berufes erst erreichen, falls er nur dann und nur das spricht, wann und was er zu sich selber sprechen würde. Das Diplomatisieren soll ihm fernliegen. Er wird sagen: „Weg mit den Schlagworten, um die man sich balgt, indes die Ideen verschwimmen, weg mit ‚Tradition', ‚Fortschritt', ‚alten Formen' und ‚neuen Formeln'. Dort steht ihr und da stehe ich. Ihr wollt uns zu einem neuen Ohr erziehen, ihr predigt die Musik des Unbewußten, ihr klammert euch an das Elementare eures Stoffes, das die Nerven aufrütteln und die Erhabenheit der Wirkung verbürgen soll. Ich glaube euch, daß euer Schaffen der notgedrungene Ausdruck eurer Seele ist, aber das sage ich: Wie kühn und willkürlich-virtuos der moderne Sprachkünstler seinen Stoff handhaben mag, er kann die Sprach- und Satzgebilde doch nicht auf den Kopf stellen; was er formt, muß immer Sprache sein. Und wenn ihr mir entgegenhaltet, daß jener mit der menschlichen Vernunft zu rechnen hat, während ihr . . ., nun so habt ihr euch — nicht in eurer, nein, in meiner Falle gefangen. Denn euch bedeutet es vielleicht kein Hereinfallen, wenn das Publikum gesteht, um euch Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müsse es sich in einen traumartigen Zustand versetzen, müsse es sich dumm machen." — Und wenn der Kritiker so gesprochen, wird er hingehen und mit der Gewissenhaftigkeit des Historikers all das Neue immer wieder durchforschen, und wenn es ihm nicht gelungen ist, einen anderen Standpunkt zu gewinnen, freimütig es bekennen, sowie aber ein anderes Verstehen in ihm Wurzel greift, der eigenen Autorität spottend mit dem Eifer dessen, der etwas gut zu machen hat, in den neuen Reihen Herold sein. — Also weniger Statistik und mehr Biographie der Kunst, weniger wägen und mehr erfassen. Das Gewicht einer Sache ist unter ihren Eigenschaften nur denen die wichtigste, die in der Anziehungskraft der Erde das Wesen unseres Planeten erkennen. Nur zu häufig sind ein Hochmut, der das allein schätzt, was ihm imponiert, und eine Demut, die alles anstaunt, was sie selbst nicht fertig brächte. Und dann: Wenn einem die Trauben zu sauer werden, hat man plötzlich Grundsätze, in deren Bewußtsein eine stolze Entschädigung liegen soll für das verlöschende Temperament oder für dessen vollständigen Mangel. Vor dieser geflickten Vornehmheit bewahre uns ein fröhliches Zu-sich-selbst-Bekennen, — ich komme auf das früher Gesagte zurück — Subjektivismus auch in diesem Lager. Aber einer, der sich mit sicherer Leichtigkeit bewegt. Denn er baut auf einem zwiefachen Fundament: er stützt sich auf das Nacheinander der geschichtlichen Erfahrung und das Nebeneinander der ästhetischen Vergleichswertung.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicht jene anscheinende „Objektivität", Sachlichkeit soll dieses Lager kennzeichnen, von jenem anderen unterscheiden. Es wird durchaus nicht verlangt, daß der Kritiker persönliches Empfinden an Stelle des Raisonnements setze, nur die Gewissenspflichten des Richters, die Verantwortlichkeit der Autorität soll er von sich werfen, um den gefährlichen Nimbus gegen eine wahrhaft erhebende Freiheit einzutauschen. Diese Art von Kritik wird nicht die schlechteste Wissenschaft sein, wird uns Wissenschaft bringen, Einlaß finden in die der Kunst gewidmete Wissenschaft, die Ästhetik. Seid dann nicht besorgt um die Richtigkeit subjektiver Gedanken: Aufrichtigkeit und kräftige Darstellung fruchten mehr als ein Kunstbau an Logik. Ich wage es Schiller zu zitieren: „An dem Denken liegt in den meisten Fällen mehr als am Gedanken."

Änderungen in der kritischen Aufnahme und Darstellung tun also not. Wodurch unterscheidet sich heute Publikum und Kritik? Jenes will Schönheit, diese Wahrheit, jenes will genießen, diese erkennen. Sobald wir aber wissen, daß erst durch die Erkenntnis der Genuß zur tiefsten Intensität geläutert wird und erst der Genuß der Erkenntnis alle Pforten ihres Wirkens erschließt, wird diese Scheidung verworfen sein. Dann gibt es eine ideale Art der Aufnahme, und nur die Fähigkeit zur Darstellung wird ein Kritikertum schaffen, das seine Kräfte auf einen anderen Punkt werfen wird, als es die abgestorbene Methode getan hat. — Dazu muß das Publikum heranreifen. Das Publikum scheidet ja hauptsächlich die Kritiker aus. Und solange nicht die Vorbedingungen zu einer vernünftigen Erziehung weiter Kreise vorhanden sind, solange verhallen die freien Worte des Kritikers, der aus den Reihen der Künstler hervorgetreten ist, oder der sich zu einem gleichen Range ausschließlich durch Berufsübung emporgearbeitet hat. Durch die fortgesetzte Bevormundung des Publikums von seiten der Kritik wird aber ein solches Heranreifen verzögert, und ein Reinigungsprozeß in unserem Kunstleben wäre erwünscht.

Ich wüßte einen; er hat ein sozialdemokratisches Parfüm, den Fürsten aber, deren Herrlichkeit von Anerkennung nicht abhängt, wird es kaum in die Nase stechen. Also: Ein staatliches Gesetz müßte gebieten, daß jedes Kunstwerk, das vor die Öffentlichkeit trete, anonym erscheine. Damit wäre im Verlauf einiger Jahrzehnte eine gründliche Revolution bewirkt. Wenn dann auch bei noch so strenger Handhabung des Gesetzes Indiskretionen vorkommen, so wird doch eine heilsame Verwirrung bei Publikum und Kritik Platz greifen. Der Name ist die Wurzel aller Vorurteile, das Klassifizieren der Fäulnisbazillus aller Wertung. Dann aber wird nichts gelten als das Werk in seiner reinen Abgeschlossenheit, eine gute Kopie wird man mehr lieben als ein schlechtes Original, aller Äußerlichkeit ist jede Störung des Genusses versagt und jede Rücksicht-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nahme beim Verwerfen. Das Interesse des Publikums an Neuheiten wird abnehmen? — aller Snobismus, alle Persönlichkeitsanbetung verliert sich. Jungen Talenten wird die Anregung fehlen, die im Auf und Ab eines Künstlerschicksals liegt? — alles Halbe, alles Ehrgeizige und Eitle fällt ab. So wahr unser Menschentum unser Höchstes ist und gerade seine Potenzierung im Künstler unser gesteigertes Interesse wachruft, so wahr ist dem Genie das Schaffen Funktion, und das Bewußtsein, ohne Rücksicht auf bestehende Verhältnisse einsam und schweigsam seine Werke in die Welt zu werfen, nicht weniger wertvoll als die Einflüsse, die seine Entwicklung den Wechselbeziehungen zwischen ihm und Mitwelt einräumt. Biographen und Bildhauer werden jammern, wir aber uns des unwissenden Genusses freuen. Und wenn Cicero in seiner Rede für den Dichter Archias fragt, weshalb man sich denn noch in diesem kurzen Dasein plagen solle, sobald der einzige Lohn des Künstlers, Anerkennung und Ruhm in Wegfall kommen, so werden wir sehr fröhlich sein, wenn die Durchführung unseres Gesetzes alle Cicero's zum Nichtstun veranlaßt. Es wird vielleicht seine heilsamste Wirkung sein. Die aber, welche auf den materiellen Ertrag ihrer Arbeit unbedingt angewiesen sind, wird man bei Wahrung der Anonymität zu entschädigen wissen; dem bisherigen Repertoirebestand unserer Konzertprogramme sollen natürlich die jedesmal aufgeführten Werke namentlich entnommen werden, damit das Publikum beim Ersetzen der altgewohnten Namen durch neue Begriffe nicht zu sehr verwirrt werde. Obzwar boshafte Leute meinen, man brauchte z. B. Werke von Haydn nur anonym aufzuführen, um manche Kritiker zu veranlassen, von Beethoven zu schwärmen.

Solche Schilderungen sind zu paradiesisch, als daß man nicht, soweit sie das Erdental betreffen, ein granum salis untermischt denken müßte. Aber wenn wir auch mit Sicherheit behaupten können, daß auf dem Gebiete der Kunst durch Staatsstreiche kein Umschwung sich erzwingen läßt, so mag doch die Betrachtung der möglichen Folgen eines solchen zu Mitteln führen, den gegenwärtigen Übelständen zu steuern.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE TONART ALS KUNSTMITTEL IM ERSTEN FINALE VON MOZARTS „DIE HOCHZEIT DES FIGARO“

von Oscar Wappenschmitt-Berlin

Mozart äußerte sich nur selten über seine Kunst. Aus dem wenigen aber wissen wir, daß er mit Vorbedacht die Tonart als Kunstmittel wählte. In einem Briefe an seinen Vater über seine „Entführung aus dem Serail“ stellt er Erwägungen darüber an, in welcher Tonart er die erste Arie des Osmin habe schließen müssen. Osmin überschreite alles Maß und Ordnung, kenne sich vor Wut selbst nicht mehr. Also dürfe auch die Musik sich selbst nicht mehr kennen. Er könne nicht in der Tonart F-dur schließen. Aber in der Kunst müßten die Grenzen der Schönheit gewahrt bleiben. Das Nächstliegende sei wohl die Tonart d-moll. Sie sei aber noch nicht scharf genug für die Situation.

Frappierender störe uns auf nicht der „nächste (d-moll), sondern der weiter befreundete Ton“ a-moll. —

Zu Beginn des ersten Finale von Mozarts „Figaros Hochzeit“ tritt nun der Graf auf. Er will die Türe zum Nebenzimmer öffnen, in dem er den Pagen versteckt glaubt. Er ist seiner Sache sicher und tritt mit einem herrischen Es-dur auf (kurze, zornige Akkordstöße des vollen Orchesters). Die Gräfin antwortet, vom Quartett allein mit sich schmiegenden Figuren begleitet, ein Bild der Hilflosigkeit. Und nun schon im sechzehnten Takt moduliert Mozart raschen Schrittes nach B-dur: die Gräfin soll sich rechtfertigen. Durch die Wahl einer neuen Tonart für das Beginnen der Gräfin hat der Komponist auch schon ihre innere Schwäche gekennzeichnet. Willenlos ist sie in die Hände des Grafen gegeben. Er hatte die Frage von neuem aufgeworfen, und zwar erhöht drohend in der Dominanttonart von Es. Die Gräfin macht keinen Versuch, diesem Verfahren des Grafen zu begegnen, das für sie so beschämend und erniedrigend ist. Ein starker Gegner hätte von der schmachvollen B-dur Frage mit starker Hand zurückgebogen und den Grafen zurückgewiesen in seine Schranken nach Es-dur. Allein die Gräfin versucht nun ihre Rechtfertigung in B-dur. Und nun tut Mozart das Wunderbare und schreibt ein B-dur von 36 Takten, das nichts taugt wie die Ausflüchte der Gräfin.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es treffen zwar Subdominante und Dominante von B-dur zusammen (T. 20—21, 37—39, 46—48, 49—50, 51—52), aber ohne der Tonart dauernd Festigkeit verleihen zu können. Die Mittel, ein solches B-dur zu schreiben, boten sich Mozart in der symphonischen Technik. Im ersten Satz einer Symphonie z. B. ist es nötig, Flächen so zu schreiben, daß sie den Anstoß bilden für die kommenden „schwebenden" (möchte ich sagen). Ich denke an Joseph Haydns erste Londoner Symphonie (Es-dur, „mit dem Paukenwirbel"), wo er die ersten zehn Takte so aufstellt, daß die folgenden „in Bewegung gesetzt" erscheinen und an ihrem Beschluß der Dominantakkord von Es-dur, der auf diese Weise isoliert und angriffsfähig gemacht wird, zugänglich den Einflüssen der Gegentonart des Themas II. Und so findet sich Beispiel für Beispiel, besonders instruktiv bei Joseph Haydn. Die Mittel zu beschreiben, wodurch die symphonische Technik gewisse Flächen zu Anstoßflächen, die anderen zu „schwebenden", in „Bewegung gesetzten" macht — das führt in diesem Rahmen zu weit. Kurzum — Mozart nützt hier seine symphonischen Kenntnisse und schreibt eine schwebende Fläche B-dur, in seiner Weise die Errungenschaften Joseph Haydns ausbauend.

Eine rasche, ungeduldige Geste des Grafen („Her den Schlüssel!") genügt, den künstlichen Bau wie ein Kartenhaus zusammenfallen zu machen. Die Worte der Gräfin sind ein Nichts. Der Graf schiebt es einfach beiseite und will die Wahrheit. Mozart nimmt sich nicht einmal die Mühe, das bei den Worten „Her den Schlüssel!" wieder erreichte Es-dur noch eigens zu begründen.

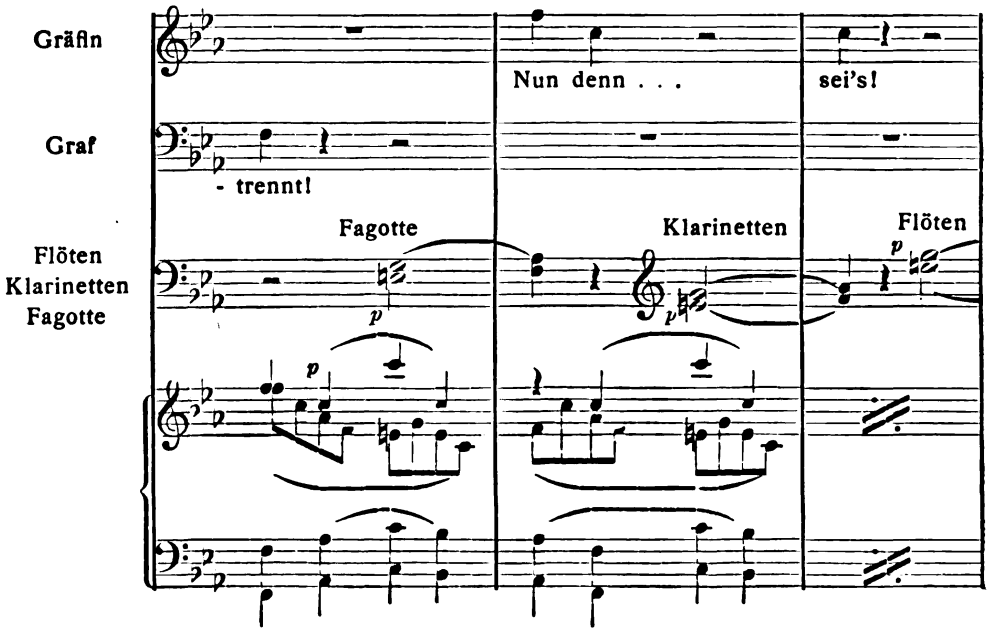
Nun schiebt sich noch in das Es-dur ein f-moll ein, wiederum durch die Initiative des Grafen. Es ist ein geniales f-moll. Es gewährt uns einen Blick in die Seele des Grafen. Er schwankt und scheint haltlos in seiner Neigung. Das trauervolle f-moll aber belehrt uns, daß in seinem tiefsten Innern die Liebe zur Gräfin noch brennt und — dem Grafen selbst unbewußt — der Zeit der erneuten Erfüllung harrt. Was der Textdichter verabsäumt hat, was im Text als bloßes Spiel der Laune erscheinen mag: die reumütige Versöhnung des Grafen am Schlusse der Oper — Mozart hat es verstanden, es als eine tiefinnerliche psychologische Notwendigkeit erscheinen zu lassen und von langer Hand vorzubereiten. Der göttliche Meister hat eine Ausdrucksfähigkeit der Musik geoffenbart, wie sie seinerzeit unerhört war, und wie sie unerhört geblieben ist: ein musterhafter Bau aus den Gesetzen der Musik heraus und trotzdem die Ausdeutung der leisesten Möglichkeit in der nebenherlaufenden Handlung, darüber hinaus ein Gestalten von Gesichtspunkten, Triebkräften, ethischen, seelischen und Gefühlswerten, die auch nur zu ahnen der Dichter sich nicht hätte beikommen lassen. Der Musiker ist der wahre Schöpfer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Handlung und Textworte sind nur Mittel zu dem Zweck, sich selbst geben, äussern zu können, eine Persönlichkeit zu offenbaren von wahrhaft göttlichem Sein und mit Unsterblichkeit gekrönt. (Vergl. Mozarts eigene Äusserungen über die Oper im Brief an seinen Vater vom 13. Oktober 1781.)

Für den Sänger des Grafen folgt hieraus, daß er die Worte: „Va lontan dagli occhi miei! un' infida, un empia sei, e mi cerchi d'infamar (‚Geh', Verrät'rin, Ungetreue! dich verzehre bittre Reue! Ewig bleiben wir getrennt!')" zwar rauh, gebieterisch (vgl. die Fortepianos), aufgeregt und zornig, die Gesichtsfarbe wechselnd singen muß (vgl. das crescendo im Orchester, dem aber überraschend ein p folgt), aber auch aus einer echten Trauer heraus über die verlorene Liebe — während die Bitten der armen Gräfin rat- und hilflos von den Fagotten zu den Klarinetten und endlich Flöten irren (T. 72—75) und der Graf mit einem entschiedenen f in Gegensatz zu ihr gestellt wird.

1.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Das f-moll verschwindet und die Grundfarbe tritt wiederum rein hervor, vom Grafen energisch befestigt, der nun wieder jede Gemütsregung erstickt hat und nur sein Gebot kennt.

Von hier ab herrscht Es-dur rein, ohne daß andere Farben eingemischt werden, bis zur nächsten Szene (Szene IX, Susanne tritt auf). Denn die Situation ist nicht vom Flecke gerückt. Der Graf will in das Seitengemach eindringen wie zu Anfang des Finale. Die Gräfin hat seinen Verdacht nicht zu entkräften vermocht, die Regung seines Herzens war nur eine vorübergehende.

Wiederholt kadenziert Mozart (T. 93—95, 110—112, 114, 116, 117 bis 118). Über den Es-dur Charakter der Fläche ist kein Zweifel möglich. Aber die starken Einschiebungen vorher prägen ihr trotzdem den Stempel der Unselbständigkeit auf. Dies stimmt aber zur Handlung. Szene VIII ist nur ein Vorläufer dessen, was kommen wird. Insofern freilich ist auch bei Mozart die Handlung die Gesetzgeberin, bezieht er von hier die Maße. Aber es muß eine Handlung sein, der mit den Gesetzen der Musik beizukommen ist. Deshalb übte auch Mozart einen entscheidenden Einfluß auf die Abfassung des Textbuches aus. Nur eine starkblütige Melodik von Themencharakter — nach dem Bisherigen also eine Stilwidrigkeit — hätte die Es-dur Fläche zu einer in sich selbst ruhenden, befriedigten machen können.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wir dürfen deshalb annehmen, daß Mozart eine Handlung, die innerhalb der gegebenen Dimensionen sowohl die erwähnten Einschiebungen als eine psychologische Notwendigkeit gefordert hätte, als auch ein trotzdem in sich selbst abgeschlossenes Es-dur als unbrauchbar für die Komposition verworfen hätte.

Szene IX.

Nun tritt Susanne auf.

Das Erstaunen des Grafen ist sprachlos.

Auch die Musik ist wie umgekehrt.

Das macht der Takt- und Tempowechsel, aber auch die Modulation, durch die der Komponist den Umschlag der Stimmung charakterisiert.

Er hat nicht viel Wahl. Die Subdominanttonart As-dur?

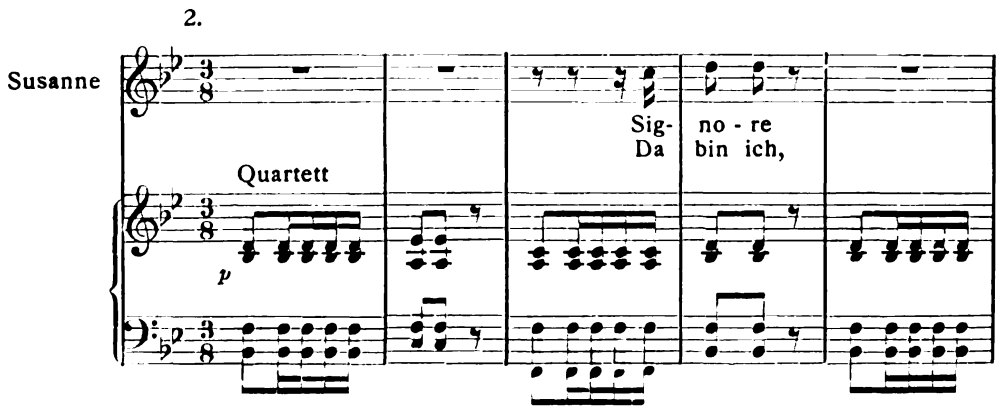
Mozart ist im „Figaro" Partei. Er hält es mit der Figarogruppe. Gewiß zeichnet er den Grafen als eine im Grunde edle Natur. Aber sie muß erst zu ihrem wahren Ich geführt, bekehrt werden. Trotz aller Verstellung und Schleichwege seiner Widerpartner ist die Wahrheit doch bei ihnen.

Von hier aus bemißt Mozart den Gang der Handlung und muß er ihn bemessen.

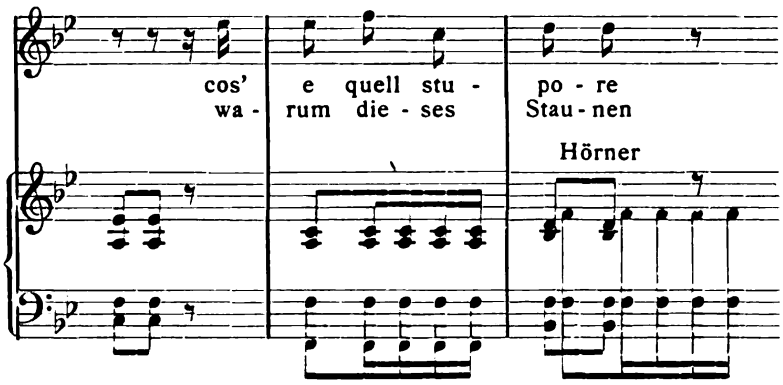
Würde er sich mit dem Grafen identifizieren, so würde er die Tonart As-dur wählen — die nach unten ziehende Subdominante —, denn eine starke Hoffnung des Grafen ist zerstört.

Als Parteigänger Figaros, Susannens wie der Gräfin muß er aber mit seiner Musik oben in der Dominante einsetzen.

Susanne tritt aus dem Seitengemach und guckt verwundert auf den tobenden Grafen mit unschuldsvollen Augen, als ob nichts vorgefallen wäre, als ob es überhaupt keine Arglist auf der Welt gäbe — und reizt natürlich durch ihre raffiniert-boshaften Verstellungskünste den Grafen aufs äußerste, wenn er auch äußerlich an sich halten muß.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Susanne ist Meisterin der Ränke und im Spiel der Intrigen dem gefährlichsten Gegner ebenbürtig. Ihr geschärfter Blick erspäht seine verborgenste Blöße. Sie besitzt die Kraft und Willensstärke, ihn rücksichtslos zu treffen und seiner Qual zu überlassen. Aber ohne daß es zur Grausamkeit würde!

Sie fühlt auch das Menschliche. Sie stimmt in harmloseren Situationen ihre gefährlichen Künste der Selbstverteidigung auf liebenswürdige Schelmerei herab und legt diese Masken alle überhaupt nur an, um ihren schönsten Besitz zu wahren: eine seltene Seelengrazie, ein tiefes Liebesgefühl von feinster Kultur, das nur dem sich weiht, der ganz Schönheit, Geist, fühlendes Herz ist.

Hier speziell achte die Sängerin auf die fast possenhaft übermütigen Mezzofortes und das Mezzofortepiano!

Köstlich ist die Verblüffung des Grafen und der Gräfin geschildert. Die Harmonie stockt. Verwundert schleicht wiederholt langsam eine Tonleiter nieder in der ersten Violine, eine Oktave tiefer vom burlesken Fagott begleitet, das die beiden äfft.

Wieso wirkt aber die Modulation, daß die Musik mit einem Male so verändert erscheint? Es ist doch eine einfache Modulation von Es-dur nach B-dur?

Aber es ist ein Unterschied zwischen einer Modulation von Es-dur nach B-dur und zwischen einer Modulation von Es-dur nach B-dur. Das eine Mal kann sie ein gemächliches Hingehen sein, ein allmähliches Überleiten (s. 13. Takt des Finale), das andere Mal kann der Eintritt von B-dur überraschend, verblüffend wirken wie hier:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

3.



Mozart bringt nämlich nach dem Dreiklang Es-dur den Paralleldreiklang c-moll, der die Erwartung nach unten erregt. Es folgt (im 5. Takte des Notenbeispieles) der Akkord a c es f, der wirklich eine Subdominante von Es-dur sein kann. Aber unsere durch den Paralleldreiklang c-moll erregte Erwartung wird getrogen. Wir müssen diesen Akkord als Dominante von B-dur auffassen. Aus diesem Grunde wirkt der Eintritt von B-dur überraschend.

Der Graf betritt das Seitengemach, um zu sehen, ob nicht am Ende doch noch eine Person sich dort befinde.

In höchster Aufregung eilt die Gräfin auf Susanne zu. Man sieht förmlich das flatternde Gewand.

4. *Allegro*



Ein ungemein ausdruckskräftiges Motiv, das die Gräfin in dieser Situation treffsicher zeichnet! Ihre Ängstlichkeit, ihr edles Bangen!

Das Motiv ist also nicht nur im Finalestil, aufgeregt bewegt zu spielen, sondern auch mit einer gewissen zarten Innigkeit und holden Ängstlichkeit (Sorge um den Pagen), indem etwa das f einen diskreten Akzent bekommt. Die Begleitung muß duftigst gegeben werden.

Wie ganz anders Susanne! Sie hat ein fast possenhaft übermütiges Motiv. Nun kann sie mit dem Grafen umspringen, wie sie will. Er ist

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Spielball ihrer Laune geworden; denn er wird keinen Cherubin im Nebengemach antreffen.



Der Graf kehrt verwirrt aus dem Seitengemach zurück. Ungläubigkeit und Zorn über das Spiel, das man mit ihm treibt, und Nachdenklichkeit, ob er am Ende doch einen falschen Verdacht gehegt, und aufrichtige Beschämung über sein Gebaren kämpfen in ihm (Wechsel zwischen f

[1]) Änderung des deutschen Textes vom Verfasser.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und p im Orchester). Jedenfalls hält er äußerlich an sich und nimmt dann das Motiv der Gräfin höher auf (in der Dominanttonart F-dur). Was in der Es-dur Periode nicht möglich war, geschieht hier. Die Gräfin wirkt auf ihn, behält vor seiner Seele recht. Ja, ihr Motiv steigert sich sogar noch einmal die Dominante hinauf.

Hier aber biegt er denn doch um (nach F-dur, Dreiklang C-dur wird mit Septime versehen). Und so echt und herzlich die Worte gemeint waren: „Se a torto v' offesi, perdono vi chiedo!" („Hab' ich dich beleidigt, so bitt ich, verzeih' mir!)" — ebenso ist es Ernst und Wahrheit, wenn er schon nach sechs Takten wieder aufbraust: „Ma far burla simile è poi crudeltà!" („doch so mich zu äffen, das war auch nicht fein!") (f im Orchester, Rückkehr nach F-dur.) Das vom Grafen gebrachte F-dur ragt nun doch wie ein Vorwurf.

Die Frauen reden darum herum: „Le vostre follie non mertan pietà" („dein sträfliches Mißtrauen verdiente noch mehr!"), kadenzieren leicht in dem aufgeworfenen F-dur, in dem schließlich Susannens Buffomotiv erscheint, das die Fäden in der Hand hat und die beiden, den Graf und die Gräfin, wie Puppen hin und her dirigieren kann, nach rechts, nach links, nach oben, nach unten.

Es ist von köstlicher Komik, wie nun unter diesem Motiv die beiden hin- und hersingen: der Graf: „Jo v' amo!" — die Gräfin: „Nol dite!" — der Graf: „Vel giuro!" — die Gräfin: „Mentite!"

Beide sind unsicher, jeder unaufrichtig, und im Hintergrunde steht die belustigte Susanne.

Dieses ist also die Antwort auf das vom Grafen aufgeworfene F-dur.

Doch nur kurze Zeit währt das Darum-Herumreden der Frauen und das Versteckenspiel der beiden (Graf und Gräfin).

In der B-dur Fläche hat der Graf nicht mehr die Führung wie in der Es-dur Fläche.

Sein F-dur bleibt nicht.

Nach acht Takten biegt die Gräfin um. Nach B-dur (indem Dreiklang F-dur mit der Septime versehen wird). Sie stellt dem Grafen ein in gleicher Weise aufgerichtetes B-dur entgegen. Ihr abbiegender, zurückleitender Vorwurf ist sogar stärker instrumentiert, als der des Grafen. Sie ist noch dazu von den Flöten und Hörnern unterstützt.

Welch' komische Übertreibung: die wehrhafte Gräfin!

Und wirklich läßt sich der Graf einschüchtern und wird kleinlaut. Er wagt es gar nicht einmal, in dem aufgeworfenen B-dur zu antworten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

6.



Auf ein bedrücktes g-moll zieht er sich zurück und versucht von hier aus die Gräfin zu rühren und umzustimmen.

g-moll ist die Parallele von B-dur und drückt die Tonalität nach unten, zur Subdominante. (Vergleiche das über die Parallele c-moll beim dritten Notenbeispiele Gesagte.)

Im Grafen jagen sich die Empfindungen. Nun ist er wirklich wieder reumütig. Uns aber erheitert sein g-moll. Er hat sich also überlisten lassen! Aber es wird nicht lange währen.

Zunächst freilich bemächtigt sich Susanne des g-moll.

Der arme Graf wird auf g-moll förmlich zu Tode geredet und auch kein einziges gutes Haar an ihm gelassen: „Cosi si condanna chi può sospettar!“ („Nein, Strafe verdienet Ihr schwarzer Verdacht!“)

Mit einer regelrechten Kadenz wird er hingerichtet.

Es ist der Genialität kein Ende. Dem g-moll folgt ein Es-dur. Der Graf nimmt das Es-dur auf. Ohne es zu merken, hat er sich noch tiefer leiten lassen. Die Gräfin faßt sich nämlich nach Susannens Kadenz in g-moll zusammen und klagt mit der Miene einer starken, milden Dulderin über den schlechten Lohn ihrer Treue. Sie lenkt vom g-moll hinweg nach Es-dur, das im Orchester im vollsten goldenen Glanze erstrahlt. Die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gräfin beschwört die Erinnerung an jene unvergeßlichen Tage der treuen Liebe herauf. Es ist der Gräfin Ernst damit. Es ist aber ebenso kluge Berechnung. Sie weiß, dieser Ton verfehlt nicht leicht seine Wirkung auf den Grafen. Aber es ist keine unangenehme Berechnung. Die Gräfin bedient sich dieser Waffe zwar mit vollstem Bewußtsein und mit aller Energie, aber im Dienste des Liebesgenius, zu dem sie betet.

Die Gräfin täuscht sich nicht in ihren Waffen. Dieser Zauberbann erfaßt das Herz des Grafen, und ehe er es sich versieht und ohne daß er davon merkt, ist er hinabgeführt nach Es-dur.

Und hinwiederum: der wehrhaften Gräfin wich der Graf aus nach einem schuldbeladenen, ihr gegenüber unfreien g-moll. Der mahnenden, alles verstehenden und alles verzeihenden Stimme der Liebe vertraut er sich an. Dem Es-dur weicht er nicht aus. Frei entdeckt und eröffnet er sich.

Sein „Quell' ira, Susanna, m'aïta a calmar!" („Susanne hilf bitten! Was hab' ich gemacht!") hat diesmal einen noch ganz anderen Klang.

Susanne spricht wieder ihr Verdikt in Es-dur. Die ganze Sache ist aber zu komisch, geradezu ulkig. Ein Achttakter mit dem Buffomotiv beschließt die Es-dur Fläche. Denn nun kommt gar Susanne zur Gräfin und bittet um Vergebung für den Grafen — die ärgste Schauspielerei natürlich, während des Grafen „Rosina!" ernst gemeint ist und der Graf wirklich zum Umschwung entzündet werden könnte — wenn es mit der Sache der Gräfin denn doch nicht auch seinen Haken hätte.

Zunächst freilich macht sie sich die Situation zunutze, so gut sie nur kann. Sie weicht der Bitte des Grafen aus und weist sie mit verstellter Energie ab (hier ist wiederum die Orchesterbesetzung am stärksten; der Komponist zeigt so, daß die Gesten, Worte und Handlungen der Gräfin nur Schein sind, die Komik allein die Wahrheit).

Der arme Graf soll noch tiefer geführt werden — über c-moll nach As-dur.

Das ist denn doch ein starkes Stück und heißt den Faden zu straff spannen.

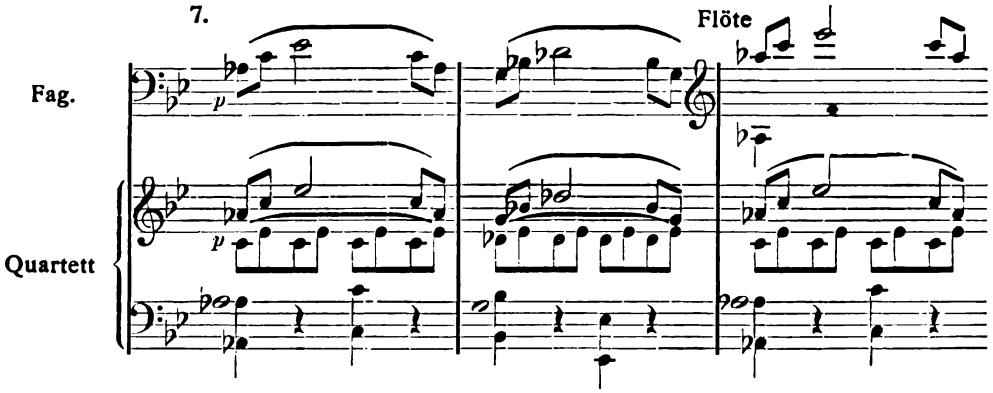
Der As-dur Klang wirkt freilich elementar — wie ein tiefstes Versinken in Liebestraum und Liebesschmerz: „ma il misero oggetto del vostro abandono, che avete diletto di far disperar" („du liebtest mich eh'mals, jetzt bin ich verlassen, verachtet, du bringst zur Verzweiflung mich!").

Im übrigen tut aber Mozart alles mögliche, um zu zeigen, wie übertrieben dieses As-dur ist. Eigentlich sollte man meinen, dieses As-dur müßte mit noch vollerem Orchesterglanze eintreten als das Es-dur vorher. Allein wir hören nur das Streichquartett und das die erste Violine in der Oktave begleitende Fagott.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sodann ist die ganze As-dur Periode von vornherein von dem Buffomotiv beherrscht.

7.



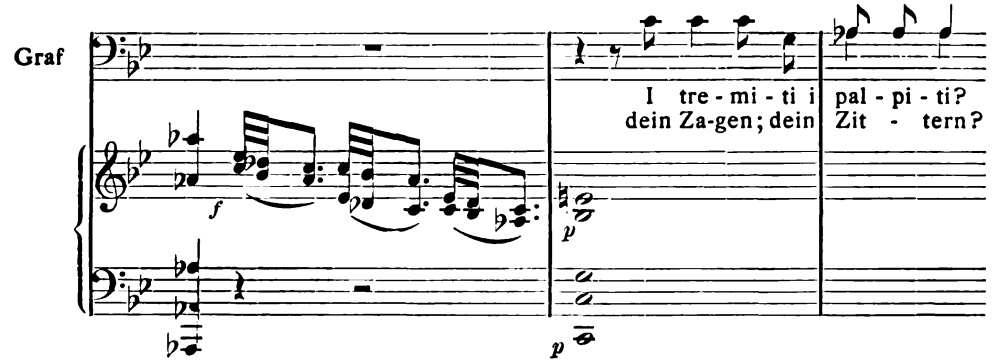
Halb und halb tut der Graf anfangs noch mit, ja beteiligt sich selbst an den lustigen Übertreibungen, in denen wiederum Susanne den Vogel abschießt. (Vgl. die Singstimmen.)

Aber dann kehrt doch der Ernst wieder und er fährt los gegen den Trug und die Verstellung.

Das Motiv tritt wieder auf — zum ersten Male —, das ihn begleitete, als er aus dem Seitenzimmer zurückkehrt (innerlich kochend, äußerlich zurückhaltend).

Aber viel kleinlauter: dort das so volle Orchester, als es in dieser Szene verwendet wird, hier nur ein f der ersten und zweiten Violinen.

8.



Auch wird ihm hier sofort fest und bestimmt übermütig entgegnet.

Aber doch nimmt nun der Graf die Führung in die Hand. Aber wie zaghaft und zahm! An die erste Szene darf man nicht zurückdenken.

Eine Führung von wahrer innerer Stärke gibt es in dieser Szene überhaupt nicht. Auch die Frauen haben sie nicht. Sie sind zwar im großen und ganzen diejenigen, die die Situation beherrschen. Aber lange vermögen sie uns nirgends festzuhalten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Graf bringt seine Einwände in As-dur, f-moll und schließlich in Es-dur.

Das Es-dur haftet einige Zeit fest. Dann führt die Gräfin nach c-moll, Susanne nach B-dur und man einigt sich auf das Buffomotiv in B-dur, das zuletzt vom Streichquartett unisono gespielt wird.

9.



Aus diesem Knäuel von Verwickelungen wird doch kein Mensch klug, und so schließt man denn nach außen einen Waffenstillstand, scherzt und singt, wie wenn nichts vorgefallen wäre, übermütig, von f in p springend und umgekehrt; darüber treibt das nunmehr ganz ausgelassene Buffomotiv sein Spiel — alles in B-dur.

Die Herrschaften wissen sich gut zu verstellen.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUM MUSIKGESCHICHTLICHEN UNTERRICHT AN DEN DEUTSCHEN KONSERVATORIEN

von Dr. Ludwig Schiedermair-Marburg i. Hessen

In meinem auf dem 3. Kongreß der „Internationalen Musikgesellschaft" zu Wien im Mai 1909 gehaltenen Vortrage „Bemerkungen zum musikgeschichtlichen Unterricht an hohen und mittleren Schulen", der im „Kongreßbericht" (Wien, Leipzig 1909) nun auch im Drucke vorliegt, habe ich unter anderem auch auf die bekannte Tatsache hingewiesen, daß unsere heutigen Musikschulen und Konservatorien zwar nicht insgemein, so doch zum großen Teil derart organisiert sind, daß das Schwergewicht des Unterrichts auf der Erlernung der Technik liegt, während der geistige Teil stark zurückgedrängt, verschiedentlich sogar vernachlässigt wird. Gegen diese vielfach fast unumschränkte Alleinherrschaft des Technischen im Unterrichtsbetriebe der Musikschulen und Konservatorien Front zu machen, ist immer wieder von verschiedenen Seiten versucht worden. Es ergab sich dabei die ungemein wichtige Forderung, diejenigen Fächer und Fachgebiete, welche die geistige Ausbildung der jungen Musiker fördern, in ihrer Position zu stärken und mehr als bisher in den Vordergrund zu rücken. Das führt auch zur Frage des musikgeschichtlichen Unterrichts an diesen Anstalten.

Daß das Studium der Musikgeschichte für den praktischen Musiker ebenso notwendig ist wie jenes der Harmonie- und Formenlehre, dürfte wohl als unbestreitbare Tatsache gelten. Die meisten Anstalten haben sich dieser Einsicht auch nicht verschlossen und demzufolge die Musikgeschichte in ihren Lehrplan aufgenommen. Soweit wäre demnach alles in bester Ordnung. Erkundigen wir uns aber nach der Art und Weise, in der die Musikgeschichte da betrieben wird, so erfahren wir, daß es in dieser Hinsicht um die Ausbildung der jungen Musiker meist schlimm bestellt ist. Ein Teil der Musikstudenten sucht denn auch in der richtigen Erkenntnis der Sachlage in Städten, wo sich dies ermöglichen läßt, außerhalb der Konservatorien noch die musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Übungen der Universitäten auf, soweit an diesen die Musikwissenschaft vertreten ist. Aus hier nicht zu erörternden Gründen können aber die Universitäten nur für eine verhältnismäßig kleine Anzahl, wenn ich so sagen darf, für eine Elite von

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jungen praktischen Musikern in Betracht kommen. Die überwiegende Mehrzahl von ihnen ist nach wie vor in dieser Hinsicht hauptsächlich darauf angewiesen, was die Musikschulen und Konservatorien bieten.

Der musikgeschichtliche Unterricht wird an den Musikschulen und Konservatorien fast durchweg derart erteilt, daß in Vorträgen ein Überblick über die Entwickelung der Musik von der christlichen Zeitrechnung oder auch von früher bis ins 19. Jahrhundert oder zur Gegenwart gegeben wird. Seltener sind die Fälle, in denen nicht jahraus jahrein dasselbe Thema vorgetragen, sondern im Wechsel die Entwickelung verschiedener musikalischer Formen und Gattungen gezeigt wird. Die Zahl der Wochenstunden erweist sich meist als unzureichend, obwohl sich doch an einer Fachschule eine Vermehrung derselben erreichen lassen dürfte. Vor allem versagt aber häufig der Lehrer, dem, ein so hochbegabter praktischer Musiker er auch sein mag, in den meisten Fällen die musikhistorische Schulung mangelt, ohne die es eben bei dieser Disziplin heute nicht mehr geht. Die Differenzierung des Lehrstoffes, die Vermehrung der Unterrichtsstunden und die Einstellung der Fachlehrer wären demnach wohl die Forderungen, die erfüllt werden müßten, um den musikgeschichtlichen Unterricht an den Konservatorien auf die ihm gebührende Stufe zu bringen. Man braucht nun nicht bange zu sein, daß die Musikschulen und Konservatorien in ihrer Mehrzahl dem Drucke der Regierung und der öffentlichen Meinung doch über kurz oder lang nachgeben werden, um dem guten Beispiel einzelner Anstalten zu folgen und sich mit der Musikgeschichtswissenschaft ins richtige Verhältnis zu setzen. Der Aufschwung, den die musikgeschichtliche Forschung in den letzten Jahrzehnten genommen hat und zusehends nimmt, kann auch an dem musikgeschichtlichen Unterricht der Konservatorien nicht spurlos vorübergehen, wollen diese zum Schaden ihrer Zöglinge hier nicht völlig ins Hintertreffen geraten.

Aber nicht so sehr die Reform der musikgeschichtlichen Vorträge an den Konservatorien ist es, die ich hier zur Sprache bringen möchte, so nötig es auch wäre, auf sie immer wieder aufmerksam zu machen, als vielmehr eine andere Angelegenheit, deren Erörterung die hier in Frage kommenden Kreise bei der Neuorganisation des musikgeschichtlichen Betriebes vielleicht anregen und von deren Notwendigkeit mitüberzeugen könnte. Ich meine hier die Anlage eines genügend großen Raumes oder mehrerer dem Alter und den Kenntnissen der Einzelnen angepaßter Räumlichkeiten, die den Schülern der Musikschulen und Konservatorien zum Studium jederzeit zugänglich sein und beileibe keine Lokale darstellen sollen, in denen die häuslichen Harmonieaufgaben angefertigt werden oder in Zwischenstunden Zusammenkünfte der gegenseitigen Aussprache bedürftiger Freunde und Freundinnen erfolgen, sondern die vielmehr der Musikgeschichte und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

verwandten Disziplinen gehören müßten. Diese Räumlichkeiten wären wohl in der Weise einzurichten, daß, abgesehen von der genügenden Anzahl von Arbeitsplätzen und Gängen, eine entsprechend große und ausgewählte Handbibliothek zur Verfügung stände, in der nicht so sehr die Werke Richard Strauß' oder Max Regers Platz zu finden hätten, so lehrreich diese für den fortgeschrittenen Schüler auch sein mögen, als vielmehr die Gesamtausgaben, Denkmäler und Neuausgaben. Der mit diesen Einrichtungen Vertraute weiß, daß unter ihnen die Gesamtausgaben von Orlando, Palestrina, Bach und Händel bis zu den Klassikern und Romantikern, dann die deutschen, österreichischen und bayerischen „Denkmäler der Tonkunst", endlich Ausgaben wie beispielsweise die „Chefs d'œuvre de l'opéra français" verstanden sind. Der Sammlung von Kunstwerken hätte eine Auslese der musikwissenschaftlichen Literatur zur Seite zu treten, in der Nachschlagewerke wie zum Beispiel die Lexika von Fétis und Eitner, biographische Werke vom Range von Spittas Bach oder Jahns Mozart, allgemeine und spezielle Darstellungen aus dem Gebiete der Musikgeschichte, daneben auch bei sorgfältiger Auswahl solche aus dem der Musikästhetik und Akustik vorhanden sein sollten. Es können hier in dieser Hinsicht natürlich nur einige wenige Andeutungen gemacht werden.

Um es kurz zu sagen: es müßten Verhältnisse geschaffen werden, wie sie in den musikhistorischen Seminarien und Instituten der großen Universitäten zum Teil vorbildlich vorhanden sind, wobei die entsprechende Rücksichtnahme auf die besonderen Verhältnisse der Musikschulen und Konservatorien, die nun einmal aus verschiedenen Gründen Mittelschulen sind und wohl zum großen Teil auch bleiben müssen, nicht außer acht gelassen werden dürften. Außergewöhnliche Schwierigkeiten würden der Einrichtung dieser Studienräume wohl nicht im Wege stehen. Gehörte die Lösung der Platzfrage an manchen Anstalten vielleicht auch zu den heiklen Aufgaben, so ließen sich doch unschwer die Bibliotheken aus den bereits vorhandenen Beständen begründen und mit dem Aufwand von einigen tausend Mark, die bei einer so wichtigen Angelegenheit keine Rolle spielen können, auf das Notwendige ergänzen.

Die außergewöhnlichen Vorteile, die aus der Einrichtung solcher Studienräume den Musikschülern erwachsen würden, liegen auf der Hand. Der Musikschüler lernte auf diese Weise die hauptsächlichsten Kunstwerke selbst aus eigener Anschauung kennen und mit Außerachtlassung pianistischer und anderer Gesichtspunkte, die sich beim Spielen oder Singen aufdrängen können, auch studieren. Während er bisher meist auf nur einige wenige, in billigen Ausgaben zugängliche, hinsichtlich der Edition durchaus nicht immer einwandfreie Werke angewiesen war und zum großen Teil auch weiterhin noch ist, könnte er hier aus dem Vollen schöpfen. Würden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch nicht alle Musikschüler von dieser Studiengelegenheit ausgiebigen Gebrauch machen, so wäre doch den Strebsamen in ausgedehntem Maße Gelegenheit zur Bildungsvertiefung nach dieser Seite geboten. Der Unkenntnis und Unsicherheit, die junge Musiker der älteren Musik gegenüber nicht allzu selten an den Tag legen und leider oft auch noch über das Konservatorium hinaus bewahren, würde auf diese Weise gesteuert. Der junge Maler kann in großen und auch in manchen mittleren Städten die Gemäldesammlungen aufsuchen und dort in Muße die alten Meister, auch die vergessenen Künstler zweiten Ranges studieren. Dem jungen Musiker fehlt eine derartige Bildungsstätte, die Konzerte können sie ihm nicht ersetzen. Da fände sich nun in den Studienräumen der Ort, wo er Monteverdis „Orfeo", um nur dieses eine Beispiel anzuführen, vornehmen und zu ihm Stellung nehmen könnte. Die Geringschätzung, ja zuweilen mit Absicht gewollte Ignoranz, die sich in unserer Zeit bei manchen jungen Komponisten gegenüber der Musik früherer Generationen bemerkbar macht und verschiedentlich mit der Erhaltung selbständigen Fühlens und Denkens begründet wird, würde sich wohl kaum hervorgewagt haben, wenn sie auf einer wirklichen Kenntnis der Werke früherer Zeiten basiert hätte. Dafür sollen die Konservatorien durchaus nicht im Bausch und Bogen verantwortlich gemacht werden. Wäre der Durchschnitt der Musikschüler aber schon auf den Konservatorien in ein näheres Verhältnis zur älteren Musik getreten, so hätten solche Anschauungen wohl kaum Anhänger finden können.

Bei der Verschiedenheit der Beanlagung und der Vorbildung der Konservatoristen wäre das Verlangen durchaus berechtigt, die Schüler in den Studienräumen nicht durchweg sich selbst zu überlassen. Dem Lehrer der Musikgeschichte müßte die Pflicht obliegen, die jungen Leute in den Handapparat einzuführen, sie mit dessen Gebrauch bekannt zu machen. Jeder Konservatorist müßte so weit gebracht werden, daß er wüßte, wie er es bei der Beschaffung eines alten, irgendwo handschriftlich aufbewahrten Musikstückes anzufangen, wo er dieses oder jenes ältere Werk in einem Neudrucke zu finden hätte. Mit dieser Einführung in den Handapparat könnte eine Unterweisung über die Aufführungsbedingungen älterer Musik Hand in Hand gehen. Es brauchte nicht bloß bei einer theoretischen Unterweisung zu bleiben, sondern es könnte da auch zu praktischen Versuchen im kleineren Rahmen geschritten werden, zum Beispiel zu stilreinen Darbietungen auf dem Cembalo, zu historischen Anforderungen nachkommenden Aufführungen von Triosonaten des 18. Jahrhunderts, wie sie etwa Hugo Riemanns „Collegium musicum" enthält. So ließe sich in die Studienräume auch Disziplin bringen. Im Laufe der Zeit würden die Unterweisungen, die musikwissenschaftlichen Übungen, die allmählich auch

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine Abstufung nach Alter und Kenntnissen erforderten, den Mittelpunkt in den Studienräumen bilden und den musikgeschichtlichen Vorträgen zur Seite treten.

Auf solche Weise könnte die geistige Ausbildung der jungen Musiker ganz wesentlich gefördert werden. Künftige Komponisten, Sänger, Instrumentalisten und Musiklehrer, sie alle zögen hieraus reichen Nutzen, der wiederum unserem Musikleben und der musikalischen Erziehung unserer Jugend zugute käme. Dirigenten, die Händelsche Werke ohne Cembalo aufführen, Sänger, die der alten Gesangspraxis ratlos gegenüberstehen, Musiklehrer, die ihren Schülern selbst die Worte Dur und Moll nicht herzuleiten vermögen, würden dann zu den Ausnahmeerscheinungen zählen.

Vielleicht finden diese Anregungen bei den maßgebenden Kreisen Widerhall!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

DER MERKER (Wien) 1909, No. 5—20/21. — No. 5—6: „Drei harmlose Unterhaltungen über die junge Sängerwelt“ von Ludwig Heß. Satiren über Gesanglehrer-Praktik. — No. 5: „Keine Melodie“. Ein Rückblick von Franz Dubitzky. Gegen den Vorwurf der Melodielosigkeit, wo es sich in Wahrheit um Aufnahme bzw. Im-Gedächtnis-Behalten wenig einfacher oder eingänglicher Themen handelt. — „Bühnenreform?“ Von Alfred Roller. Lesenswerte Gedanken zur Theaterreform. — No. 6: Einer „Musikalischen Volksbibliothek in Wien“ redet Paul Marsop das Wort. — „Richard Wagner oder Richard Geyer?“ Eine Vaterschaftsfrage von Richard Batka. Gegen die Legende der Vaterschaft Ludwig Geyers. — „Die orchestrale Farbengebung bei Richard Strauß“. Von Fritz Volbach. — No. 7—8: „Verdi-Briefe“ (herausgegeben von Mezzatini). — No. 7: In einem Aufsatz „Operntextstudien“ geht Max Steinitzer dem Übel unsinniger Übersetzungen zu Leibe. (Vergleiche auch den einschlägigen Artikel Gustav Brechers, „Musik“ X, Heft 7, 8, 9). — „Hans Pfitzner und Wien“. Der Verfasser L. Andro fordert die eingehendste Berücksichtigung Pfitznerscher Werke und überhaupt ein endliches Aufgeben der bisherigen Reserve und Engherzigkeit zeitgenössischen Komponisten gegenüber. — No. 8: „Über die wirtschaftliche Lage des modernen Komponisten“ von Karl Weigl. Eine Philippika gegen Mißstände in der Musikwelt. Verfasser erhofft einzig vom Staate die Möglichkeit, bessere Lebens- und Schaffensbedingungen für die heutige Produktion zu schaffen. — „Zischen“ von Richard Specht. Zur Psychologie des Publikums. Nachdem der Autor das „Rufen“, den „Applaus“ als eine kannibalisch atavistische Äußerung, als die Lust, sich bemerkbar zu machen, die „Lebensenergieen, die das Werk geweckt, zur Explosion zu bringen“ gekennzeichnet hat, kommt er zu dem Schluß, daß das Zischen als Eingeständnis der Langeweile, des Ärgers oder der Borniertheit unter allen Umständen unzulässig und ungehörig sei. — „Die Erziehung zur Stille“. Eine Antwort von Arthur Seidl. Verfasser stellt dem Rate Baron v. Bergers, sich gegen Geräusche abzuhärten, die These von dem „Willen zur Kultur“ als Willen gegen Roheit und Barbarei gegenüber. — No. 9: (Wagnerheft) „Bayreuther Gedanken und Erinnerungen“. Von Hans von Wolzogen. Wien und Bayreuth. Bayreuth nicht Vorbild, sondern Urbild. — „Über Richard Wagner. Von Catulle Mendès“. Aus dem unveröffentlichten Nachlaß, mitgeteilt von Gustav Herwig. Ein impulsives und sprühendes Dokument des geistvollen Ästheten. — „Unbekannte Briefe Richard Wagners und Franz Liszt's“. Von Julius Kapp. Veröffentlichung eines unbekannten Briefes Wagners an Fräulein Riese in Leipzig (Freundin von Wagners Schwester Cäcilie), Luzern, 31. März 1853, ferner eines Schreibens Liszt's an den Berliner Musikalienhändler Schlesinger, Weimar, 6. Juni 1849, und an Ed. Genast, Regisseur der Weimarer Bühne, Eilsen, 1. Dezember 1850. — „Richard Wagner als Konzertdirigent in Wien“ von Erich Kloß. Historische Übersicht über Wagners Wiener Tätigkeit als Dirigent und Charakterisierung seiner Eigenschaften als solcher. — „Gustav Walter†“, Nekrolog von R. Sp. — „Ein Brief Richard Wagners“. Faksimile eines Briefes Wagners

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Dresden, 20. Mai 1843) an die Administration des k. k. Hofoperntheaters in Wien bezüglich der Überlassung eines Werkes, zu welchem Zwecke der junge Meister seinen „Rienzi" in Vorschlag bringt. — „Reissiger über Wagner". Mitgeteilt von Ernst Rychnovsky. Zitat eines Briefes Reissigers an Josef Fischhoff, in dem er sich über die Erfolge seines großen Amtskollegen in gehässiger, neidischer und abfälliger Weise ausspricht. — „Richard Wagner und die Gitarre". Von B. Erwähnung der Tatsache, daß Wagner, als er für die Erstaufführung des Raupachschen „Enzio" am Leipziger Theater (16. März 1832) die Bühnenmusik schrieb, die beiden gesprochenen Lieder der Lucia und des Helden melodramatisch mit Gitarrenbegleitung setzte. Es sind zehn 4taktige Sätzchen, für jede Strophe eins. — „Der Hans Sachs-Mythos" von Felix Gotthelf. — „Martin Plüddemanns Erinnerungen an Richard Wagner". Von Richard Batka. Kleine Momente aus dem Leben eines Großen. — No. 10: „Aus Chopins Leben". Von Bernhard Stavenow. Biographische Mitteilungen anläßlich der Chopin-Zentenarfeier. — „Verdi-Briefe". Fortsetzung. — „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme". Von Ottmar Rutz. — „Erich Wolfgang Korngold" von Richard Specht. „Was dieser Knabe geschrieben hat, ist gerade dadurch so erstaunlich und fast beängstigend, daß er aus sich heraus, nur den ihn bezwingenden Stimmen horchend, seine breiten und vollen Eindrücke durchaus in jener Art ausdrückt, die den stärksten Erscheinungen von heute eigen ist, und die den musikalischen Stil unserer Epoche ausmacht." — „Die Händel-Partituren Josef Reiters". Von Max Morold. Über die moderne Orchestration und Bearbeitung des „Messias" und des „Herakles", eine aus dem Bewußtsein hervorgegangene Arbeit, daß Händel, seiner Zeit weit voraus, von den Mitteln jener Periode abhängig war. Die reiche und gesättigte Melodie des Meisters sei nach Meinung des Herausgebers viel zu schön und erhaben für den originalen Klang und Vortrag, und er will, daß diese Werke nicht nur „gehört", sondern auch „erlebt" werden. — No. 11: „Die Philharmoniker". Von Josef Reitler. Zum 50jährigen Bestehen der Philharmonischen Konzerte. „Was ich also den jubilierenden Philharmonikern wünsche, läßt sich in drei Worte zusammenfassen: 1. Eine neue Organisation (zugleich mit der gründlichen Reorganisation unseres desolaten Opernbetriebes). 2. Ein neues Publikum. 3. Die Wiedereroberung der führenden Rolle im Wiener Musikleben durch Anschluß an die zeitgenössische Reproduktion". — „Otto Nicolai als Konzertgeber und Dirigent". Von Georg Richard Kruse. — „Die Wiener Philharmoniker". Erinnerungen von S. Bachrich. — No. 12: „Jungpolnische Komponisten" von Leo von Herz. — „Wiener Tondichterprofile" von Richard Specht. Skizzierung der Persönlichkeit und des Schaffens Richard Mandls. — „Rezept für dramatische Komponisten". Wilhelm Kienzl gibt in einem Aufsatz gemeingültige Ratschläge aus dem Schatze seiner Erfahrungen. — „Josefine Gallmeyer und O. F. Berg". Von Marianne Trebitsch-Stein. Aus dem Nachlaß der berühmten Künstlerin mitgeteilt. — No. 13: „Ein ungelöstes Problem". Von C. Fr. Glasenapp. Zu Wagners 1848 in der Allgemeinen Österreichischen Zeitung erschienenem Gedichte „Gruß aus Sachsen an die Wiener". — „Aus meinem Leben". Autobiographisches von Julius Bittner. — „Wiener Tondichterprofile". Von Richard Specht: Julius Bittner. — „Otto Nicolai als Konzertgeber und Dirigent". Von Georg Richard Kruse. Fortsetzung. — „Zwei neue Steyrer" von Ernst Decsey. Hinweis auf die Komponisten Fridwig Frischenschlager und Pepo Marx. — No. 14: „Die Ära Angelo Neumann". Ein Rückblick von Richard Batka. — „Aus meinem Leben". Theatererinnerungen von Angelo Neumann. Fortsetzung. — „Neues

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Smetana". Von Bronislav Wellek. — „Richard Wagner und Prag". Von Franz Gerstenkorn. Geschichtliche Aufzeichnung der Beziehungen des Meisters zu Prag. — „Etwas vom Prager Publikum aus Vergangenheit und Gegenwart" von Ernst Rychnovsky. — „Mozarts Harfner". Eine Altprager Reminiszenz von Richard Batka. Mozart komponierte für den stadtbekannten Harfenspieler Hofmann ein schönes Thema; des weiteren ist von einer Silhouette die Rede, die besagten Hofmann in Gemeinschaft mit einer anderen sehr merkwürdigen Persönlichkeit zeigt. Mit Bild. — „Prof. Dr. Heinrich Rietsch". Ein Prager Gelehrter und Musiker. Von Viktor Joß. — No. 15: „Carl Goldmark". Von Richard Specht. — „Jungpolnische Komponisten". Von Leo von Herz. Fortsetzung. — „Weidemann", der ausgezeichnete Wiener Bariton. Von L. Andro. — „Otto Nicolai als Konzertgeber und Dirigent" Von Georg Richard Kruse. Fortsetzung. — No. 16. „Adolf Jensen in seinen Werken". Von Elsbeth Jensen. Daraus Citat des Biographen Jensens — Niggli — über die Fähigkeit des Komponisten, Naturstimmungen musikalisch zu illustrieren: „Wir kennen nur einen Tonkünstler, dem die Lösung ähnlicher Aufgaben (Naturstimmungen musikalisch zu verkörpern) in gleichem Maße gelungen: Richard Wagner." — „Virtuosentum und Publikum". Von Hermann v. d. Pfordten. Beitrag zum Personenkultus. — „Bayreuther Gedanken und Erinnerungen" von Hans v. Wolzogen. Fortsetzung. — „Dichtung und Musik". Eine Anregung von Eberhard König. Es wird die Frage der Alternierung von Sprache und gesungenem Wort im Drama (trotz Wagner!) aufgeworfen, und zwar will der Autor, entsprechend der Erdennähe oder Erdenferne der Ausdruckswelt, d. h. der Beziehung der Rede zum realen resp. idealen, der Wirklichkeit, bzw. der höheren Lebenssphären entnommenen Gedanken abwechselnd vertont oder gesprochen wissen. Der Abhandlung folgt als angewandtes Beispiel zu des Autors Ausführungen eine Dichtung. — No. 18. „Die Wiener Opernkrise". Von Richard Batka. — „Bayreuther Gedanken und Erinnerungen von Hans von Wolzogen. Zur Geschichte des Applauses in Bayreuth. Fortsetzung. — „Adolf Jensen in seinen Werken". Von Elsbeth Jensen. Fortsetzung von No. 16. — „Otto Nicolai als Konzertgeber und Dirigent" von Georg Richard Kruse. Fortsetzung von No. 15. — „Otto Briesemeister †". — No. 19: „Zur Entstehung der Schottischen Lieder von Josef Haydn". Von Hugo Botstiber. Mit 16 ungedruckten Briefen des Meisters. (Vgl. den Aufsatz: „Beethoven als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen" von Richard Hohenemser, „Musik" X, 6 und 7.) — „Max Schillings" von Knud Harder. Ein Essay. — No. 20/21 (Sonderheft zum Mozartfest in Salzburg). „Salzburg, die Mozartstadt." Von Max Morold. „Salzburgs Kultur aus Vergangenheit und Gegenwart." Von Erhard Buschbeck. „Salzburg." Von Franz Schubert. Ein Brief an seinen Bruder Ferdinand (12. September 1825). — „Musik in Salzburg." Von Richard Batka. Bedeutungsvolle Daten aus der Musikgeschichte der Mozartstadt. — „Musikleben in Salzburg." Von Julius Waldt. „Salzburger Sommertage." Eine Plauderei von Max Steinitzer. — „Josef Reiter." Eine Würdigung des Salzburger Komponisten von Richard Specht. — „August Brunetti-Pisano." Kritischer Beitrag zu den Arbeiten des Komponisten des „Peter Schlemihl" von Bruno Sturm. — „Besuch bei Mozart." Von Gerald Cumberland. Eine sehr hübsche Erzählung aus dem englischen Buche „Imaginary Interwievs with Great Composers" (London: Will. Reves). — „Studien zur Zauberflöte" von Georg Richard Kruse. — „Richard Strauß in München." Nachklänge zum Münchener Straußfest von Paul Ehlers. — „Die Münchener Richard Strauß-Woche." Eindrücke von Hugo Reichenberger.

Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

140. **C. R. Hennig:** Der musiktheoretische Unterricht, für Lernende und Lehrende. Neue, durchgesehene Auflage. Verlag: Karl Merseburger, Leipzig 1910. (Mk. 1.60.)

Wenn der Vorsitzende des Direktorenverbandes Deutscher Musikseminare einen derartigen Leitfaden verfaßt, darf man eine gewisse autoritative Wirkung voraussetzen, die das Buch als Ganzes auch verdient; um so mehr Anlaß liegt aber auch vor, im Hinblick auf künftige Auflagen Vorschläge auszusprechen. Es scheint, daß der Wunsch des Verlegers nach handlichem Umfang (9 Bogen) eine gewisse Beschränkung der Notenbeispiele verursacht hat. Diese müssen zahlreicher sein, ja auf Schritt und Tritt den Text begleiten, wenn ein derartiges Buch ohne mündliche Nachhilfe möglichst schnell und sicher belehren soll. Sehr dankenswert ist, daß der Verfasser auf dem Boden Riemannscher Ideen steht; wenn er Riemann dabei wenig nennt, so ist das für eine derartige, Resultate zusammenfassende Schrift kein Vorwurf. Der Begründung, warum die Riemannsche Molltheorie für die Darstellung nicht verwertet wurde, kann man nur zustimmen. In manchen Punkten könnte durchgreifender betont sein, daß die mit herangezogene „ältere Theorie" für den heute Lernenden zwecklos bleibt, daß z. B. jeder Akkord aus den Tönen zu erklären ist, die er tatsächlich besitzt, und nicht etwa eine wohlklingende höchst brauchbare „Umkehrung" ihre Berechtigung submissest von einer üblen und unverwendbaren Stammlage in Terzen abzuleiten hat. Alle bei einzelnen Akkorden hinzu- oder hinweg „gedachten" Töne, ebenso die bei zwei für das Ohr mit voller Natürlichkeit ineinander übergehenden Akkorden zur theoretischen Erklärung dazwischen „zu denkenden" Harmonieen müßten aus einem Buche verbannt sein, das auch dem Lernenden klaren Blick geben will. Auch die alte Tatsache sollte ihm in vollster Klarheit vor Augen gestellt werden (am besten wieder nach Riemann), daß unsere Taktbezeichnungen zum Teil im Lückenhaften, ja im Schlendrian stecken geblieben sind, daß der Lernende von vornherein suchen muß, wenn er $^2/_4$ sieht, zu erkennen, wo $^4/_8$, und bei $^6/_8$, wo 2 punktierte Viertel die Zählzeiten sind. Der Revision bedürften einige Worte in dem Absatz über die Kunstausdrücke; es genügt nicht, andante langsam, allegretto etwas schnell, subito plötzlich, segue es folgt, secco trocken zu übersetzen. Bei Begriffen, wie tempo rubato, vermißt man das Notenbeispiel zur wirklichen Klarstellung. Die Darstellung der Modulationsmittel ist von alleräußerster Kürze, ebenso die allgemeine Bemerkung über die notwendige harmonische Grundlage jeder Melodie (S. 109), worüber sich, z. B. über das gesetzmäßige Zahl- und Platzverhältnis von Tonika und Dominante, Positiveres bieten läßt (Riemann). Nach dem gleichen Gesichtspunkt erscheint es auch viel zu allgemein, zu sagen (S. 104), das Wesen des angenehm Berührenden einer Melodie in Formeln festzulegen, sei unmöglich. Schwer ist es, ohne Notenbeispiele einen deutlichen Begriff vom Wesen der Kontrapunktik zu geben, und das gleiche gilt von Dynamik und Agogik, deren elementarste Gesetze meines Erachtens unbedingt in eine solche Darstellung des Lehrstoffes gehört hätten. Aus den letzten drei Bogen müßten wohl vier bis fünf werden, um die betreffenden Kapitel auf gleicher pädagogischer Höhe mit den vorhergehenden zu halten.

Dr. Max Steinitzer

141. **Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft.** Herausgegeben von Carl Stumpf. Verlag: J. A. Barth, Leipzig 1909 und 1910.

Im vierten Heft sind von musikalischem Interesse die Aufsätze von Stumpf über das Erkennen von Intervallen und Akkorden bei sehr kurzer Dauer, über Differenztöne und Konsonanz und über akustische Versuche mit Pepito Arriola. Aus den Beobachtungen Stumpfs an musikalischen Personen ergab sich, daß bei Verringerung der Zeitdauer keine Verschlechterung der Intervallbeurteilung eintritt, und daß meist Intervalle von wenig verschiedener Distanz miteinander verwechselt werden (auffallenderweise sehr häufig der Tritonus mit der reinen Quart oder Quint). Die Ansicht Krügers, daß für Wesen und Wirkung der Konsonanz die Differenztöne von Bedeutung seien, wird als unrichtig nachgewiesen. Wie auch sonst Musiker, so zeigte der sechs Jahre alte Wunderknabe Arriola die Neigung, Intervalle bei Fragen nach ihrer Reinheit vergrößert (pythagoreisch) anzugeben. — In ihrem Aufsatz über die Unterschiedsempfindlichkeit für gleichzeitige Töne stellen Schäfer und Guttmann fest, daß diese in der eingestrichenen Oktave am größten ist und hinsichtlich ihrer Veränderungen in den verschiedenen Tonregionen ein ganz ähnliches Verhalten zeigt wie die für aufeinanderfolgende Töne. „Werden doch von durchaus musikalischen Personen selbst in der kleinen Oktave gleichzeitige Töne vom Intervall einer Sekunde, mehr nach der Tiefe zu aber sogar Intervalle von der Größe der Quart und Quint nicht sicher unterschieden" (?) — Nach seinen akustischen Untersuchungen vermutet Köhler, daß die Klangfarbe nicht auf Tonfarben (Stumpf), sondern auf Intervallfarben zurückzuführen sei, indem jedes Intervall bei gleicher Intensität der Partialtöne eine bestimmte Farbigkeit habe, die es bei wechselnder Lage in der Skala behält.

Das fünfte Heft wird von einem sehr ausführlichen und gründlichen Aufsatz von Carl Stumpf: „Beobachtungen über Kombinationstöne" eröffnet. Die sogenannten subjektiven Kombinationstöne, die bei Verbindung der beiden Schallerreger durch einen gemeinsamen Windraum oder durch feste Überleitungen auftreten und durch Resonatoren nicht merklich verstärkt werden können, gehören zu den umstrittensten Gehörsphänomenen. Verfasser wendet sich gegen die Ergebnisse von Krüger und stellt durch eigene Untersuchungen fest, daß die einzigen von zwei Tönen h und t ausgelösten Kombinationstöne, soweit sie erhebliche Stärke besitzen, $= h - t$ und $2t - h$ sind. Jenseits der Oktave sind nur noch $h - t$ und $h + t$ („Summationston") sehr schwach wahrnehmbar. Diese Kombinationstöne sind sämtlich unabhängig von Obertönen der erklingenden Töne. Auch sind Schwebungen und Kombinationstöne zwei getrennte Prozesse, wie bereits Helmholtz fest-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

stellte. Wichtig für die Musiktheorie ist, daß das von Stumpf S. 41 aufgestellte Intervallschema hinsichtlich der mitklingenden Kombinationstöne genau der musikalischen Auffassung der Intervalle entspricht. Bei verstimmten Intervallen können unter Umständen unharmonische Kombinationstöne auftreten, durch die, wie Stumpf vermutet, bei Unmusikalischen die Unterscheidung gleichzeitiger Töne und der Genuß an der Musik beeinträchtigt wird. — Von vergleichenden akustischen und musikpsychologischen Untersuchungen an Angehörigen verschiedener Völker handelt der Aufsatz von Erich v. Hornbostel. Sie betreffen Experimente über Hörschärfe und Unterschiedsempfänglichkeit für Tonhöhen und Intervalle, Tonmessungen an Musikinstrumenten und Phonogrammanalysen. Sehr richtig erscheint mir die Ansicht des Verfassers, daß die berühmte „Vierteltonmusik" der Inder, Araber und Hellenen nicht in dem Vorkommen von so engen Tonschritten als solchen (abgesehen von Verzierungen) besteht, sondern in der Veränderlichkeit der Intervalle, für die die Orientalen eine viel feinere Unterscheidungsfähigkeit und ein viel besseres Gedächtnis haben als wir, wegen der Einstimmigkeit ihrer Musik. Daher muß eine vergleichende Melodietheorie von rein melodischen Beobachtungen und nicht von unserer harmonischen Musik ausgehen. Als Elemente der Melodie erscheinen nicht Töne oder Intervalle, sondern Motive. Was Verfasser dann über die allmähliche Entwickelung der Mehrstimmigkeit sagt, ist bereits in früheren Aufsätzen von ihm enthalten.

Georg Capellen

142. **Riemann-Festschrift.** Gesammelte Studien, Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Max Hesses Verlag, Leipzig 1909. (Mk. 12.—.)

Unter den Gelehrten, die zu Deutschlands Ruhm und Weltruf durch reiches Wissen und außerordentliche Arbeitskraft sich auszeichnen, nimmt der Leipziger Universitätsprofessor Hugo Riemann, der vor kurzem sein sechzigstes Lebensjahr vollendete, mit Recht eine der ersten Stellen ein. Zu seinem Festtage haben sich nun zahlreiche seiner Schüler und wissenschaftlichen Freunde zusammengetan, um ihren Meister durch eine Festschrift zu ehren, die sich aus einzelnen Aufsätzen dieser Veranstalter über die verschiedenartigsten und mannigfaltigsten Gebiete der Musikwissenschaft zusammensetzt. Die Musikwissenschaft ist die jüngste aller Wissenschaften, aber gegenwärtig wohl auch die ergebnisreichste und fruchtbarste. Daß dies aber so ist, ist zum großen Teil in erster Linie Riemanns eigenstes Verdienst. Seine Schüler haben in der genannten Festschrift außer einem kurzen biographischen Abriß den „Versuch" eines Verzeichnisses seiner Werke gemacht. Darnach hat Riemann 58 eigene Bücher, 7 Musikführer, 8 Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Werke, 209 einzelne (festgestellte) Aufsätze biographischen, geschichtlichen, musiktheoretischen, pädagogischen, kritischen, verschiedenen und direkt musikalischen Inhaltes, 68 Kompositionen nebst 5 klaviertechnischen Werken und 73 Ausgaben fremder Werke geschrieben und veranstaltet. Daß bei diesem schier unermeßlichen Reichtum nicht alles als auf gleicher Höhe stehend anerkannt wird, daß seine Weiterführung der dualistischen Harmonik, seine neue Akkordschrift, seine Phrasierungslehre, seine mehr am Äußern haftende Musikästhetik manche heftige Angriffe erfahren haben und noch erfahren: das wird niemand verwundern gerade bei der Jugend der Musikwissenschaft, bei der auf allen ihren Gebieten neue Gedanken, zum Teil noch unfertig und ungestüm, zuströmen. Die zahlreichen Arbeiten verschiedenster Autoren, aus denen sich die Festschrift zu einem höchst stattlichen Bande zusammensetzt, auch nur den Titeln nach anzuführen, ist im Rahmen der Besprechung in einer Zeitschrift wie die „Musik" schlechterdings nicht möglich. Es sind 4 Aufsätze zur Ästhetik, 7 zur Theorie und 22 zur Geschichte der Musik, von denen eine größere Anzahl in französischer Sprache abgefaßt sind. Nur die Namen der Autoren sollen zum Schluß noch genannt werden. Es sind: Hermann Siebeck-Gießen, Hugo Goldschmidt-Berlin, Franz Marschner-Wien, Paul Moos-Ulm, Guido Adler-Wien, Karl Fuchs-Danzig, Mathis Lussy-Montreux, Richard Münnich-Berlin, Max Steinitzer-Freiburg i. Br., Hermann Wetzel-Berlin, Hugo Löbmann-Leipzig, André Mocquereau und Gabriel M. Beyssac, Hugo Athanas Gaißer-Rom, Johann R. Beck-Straßburg, Francesco Pasini-Mailand, Oskar von Riesemann-Moskau, Friedrich Ludwig-Straßburg, Pierre Aubry-Paris, Felipe Pedrell-Barcelona, Hermann Müller-Paderborn, Paul Runge-Kolmar, Karl Weinmann-Regensburg, Friedrich Spitta-Straßburg, Michel Brenet-Paris, Oskar Chilesoti (in italienischer Sprache), Jules Ecorcheville-Paris, Romain Rolland-Paris, Arnold Schering-Leipzig, André Pierot-Paris, Adolf Chybinski-Krakau, Henri Opieński-Warschau, Richard Buchmayer-Dresden, Edward J. Dent-Cambridge, F. X. Mathias-Straßburg, William Barclay Squire-London, Alfred Heuß-Leipzig, Bernhard Engelke-Magdeburg, Charles Malherbe-Paris, Richard Batka-Wien, Max Friedländer-Berlin, Ludwig Schiedermair-Marburg, William Behrend-Holte bei Kopenhagen und endlich Karl Mennicke-Glogau, der auch die Einleitung über den Jubilar geschrieben und wohl das Ganze redigiert hat.

Kurt Mey

143. **Elisabeth Caland:** Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen nebst Versuch einer praktischen Anleitung zur Ausnutzung seiner Kraftquellen. Mit 30 Abbildungen. Verlag der Ebnerschen Musikalienhandlung, Stuttgart 1910. (Mk. 4.—.)

Die Verfasserin hat bereits früher in zwei Werken: „Die Deppesche Lehre des Klavierspiels", Stuttgart 1900, und vor allem in der Schrift „Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel", Stuttgart 1905, wertvolle Beiträge zur Erklärung der Bewegungsvorgänge beim Klavierspielen geboten. In dem vorliegenden Werke trachtet sie einmal die Ergebnisse ihrer Überlegungen und Beobachtungen nochmals zusammenzufassen, sowie auch zu ergänzen und zu berichtigen. — Ich nahm beim Erscheinen dieses neuesten Werkes noch einmal Gelegenheit, alles, was die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verfasserin zu dem Thema geschrieben hat, im Zusammenhange zu lesen, um ein möglichst klares Bild von ihrer Lehre zu gewinnen. Mein Gesamteindruck ist der, daß Elisabeth Caland unzweifelhaft unter denen, die den Krieg gegen die ältere, bis ins innerste unpädagogische und oberflächlich beobachtete Theorie des Klavierspieles mit wachsendem Erfolge führen, einer der ersten Plätze gebührt. Man muß hohe Achtung haben vor der Intelligenz dieser Frau, die in so selbständiger Weise sich die Technik des Klavierspieles zu erklären weiß. Sie fußt auf Deppes Anregungen, wie die meisten anderen modernen Klavierpädagogen. Dann hat sie besonders bei der Physiologie angefragt und mit ihrer Hilfe ihre Lehre zu begründen getrachtet. In diesem Streben nun, den Bewegungsvorgang des Klavierspieles physiologisch zu analysieren und gesetzmäßig entwickeln zu wollen (das sie mit allen ihren Weggenossen teilt), gerät die Verfasserin aber sehr bald in einen schädlichen Dogmatismus, der sich überall da einstellen muß, wo mit noch unzulänglichen Erkenntnissen ein System aufgestellt werden soll. Um den Vorgang des Klavierspieles naturwissenschaftlich exakt beobachten und beschreiben zu können, dazu bedürfte es noch jahrzehntelanger Arbeit seitens eines Fachphysiologen, der sich aus musikalischem Interesse dieser mühevollen Arbeit unterziehen wollte. Unsere modernen Klavierpädagogen täten daher alle besser, mit sogenannten physiologischen Erklärungen möglichst bescheiden zurückzuhalten. Denn der praktische Musiker muß kritiklos das für ihn Unverständliche hinnehmen, wie etwa der Konfirmand das Dogma von der Dreieinigkeit, der Fachphysiologe aber wird zumeist von diesen Exkursionen wenig erbaut sein. Bei Elisabeth Caland wird z. B. das Bestreben, all und jeden Anschlag letzten Endes auf den Vorgang der Schulterblattsenkung zurückzuführen, und diese Bewegung das A und O aller Technik zu nennen, geradezu zur fixen Idee. Ich vermag nun weder der „Entdeckung" dieser Bewegung, noch ihr selbst besondere Wichtigkeit beizulegen. Neue, d. h. noch unbeobachtete Muskelfunktionen kann man am menschlichen Körper noch zu Hunderten entdecken, so wie etwa neue Spezies in den niederen Tierkreisen. Daß andererseits gerade die Tatsache der Schulterblattsenkung von besonderer — oder gar wie die Verfasserin meint — von grundlegender Bedeutung für das Klavierspiel sei, vermag ich nicht einzusehen. Ich meine vielmehr, daß sich der Spieler die allerdings eminent wichtige Mitwirkung der Rückenkräfte sichern kann, ganz gleich, ob er das Schulterblatt senkt oder hebt, wie man das auch bei jedem fertigen Spieler beobachten kann.

Bedenken wiederum gegen die wissenschaftliche Vorurteilslosigkeit der Verfasserin muß es erregen, wenn sie, trotzdem sie selber zugeben muß, daß nur der Stärkegrad eines Einzeltones seitens des Klavierspielers zu beeinflussen ist, wenn sie trotzdem fortwährend davon spricht, daß das Spiel vom Rücken her, „volle, runde, singende, freie, schwebende" usw. Töne ergebe, dagegen ein durch Finger-, Hand- oder Ellenbogengelenkanschlag erzeugter Ton „flach, hart, gepreßt" usw. klänge. Ja, sie geht so weit, daß sie meint, die Richtigkeit der tonerzeugenden Bewegung (id est Schulterblattsenkung) aus dem Klangcharakter des Tones heraushören zu können. Ihre auf Seite 46 versuchte Erklärung dieser ihrer unhaltbaren Annahme ist keineswegs stichhaltig. Die Verfasserin meint nämlich, daß beim Druckspiel vom Rücken her die Töne allmählich ausklingen, während sie beim Fingerspiel z. B. plötzlich abbrächen.

Die Vorzüge des Buches erblicke ich in den Beschreibungen der beim Klavierspiel auszuführenden Bewegungen, soweit sie sie aus der Beobachtung an sich selber und Schülern gewann. Hier bietet die Verfasserin viel Hervorragendes und zeigt sich den meisten ihrer Kollegen überlegen. Vieles, was sie da über die Handhaltung, die Fixierung des Armes, über das Nachgeben im Handgelenk, über die Tätigkeit der Rumpfmuskeln sagt, entspringt sorgfältigster Beobachtung. Ebenso vortrefflich finde ich ihre Verurteilungen des sogenannten Handgelenk- und Fingerspiels, sowie der Ausnützung der Schwere des unbeherrschten Armes. — Unklar bleibt wiederum ihre Erklärung der Vibrationsbewegungen des Armes. Den Grundgedanken der Verfasserin verstehe ich so, daß für jede zur Tonerzeugung am Klaviere unmittelbar oder auch nur mittelbar dienende Bewegung die vom Rumpfe zum Oberarm ziehenden großen Muskeln, die den Arm lenken, die primären Kraftquellen sind, und daß auch nicht die kleinste Fingerbewegung zweckmäßig ist, wenn sie nicht eine notwendige abstufende Teilbewegung der Bewegung des Gesamtgliedes darstellt. Daher kommt sie zu dem Ergebnis, daß alles spezialisierte, isolierte Spiel aus den Finger- und Handgelenken, und alles Üben dieser Bewegungen zu verwerfen ist. Die Finger wie die Hand haben sich stets so ruhig als möglich zu halten, und haben nur die Aufgabe, zweckmäßig Fühlung zu nehmen, sich ihrer Greifaufgabe im voraus anzupassen, d. h. auf sie hin einzustellen. Zu üben ist, wenigstens als Elementarübung, nur die Führung des Armes, spezialisierte Fingerbewegungsstudien gehören erst einer späteren Stufe an. — Ich wiederhole zum Schlusse, daß Elisabeth Calands Buch einen sehr wertvollen Beitrag zur Theorie des Klavierspieles darstellt; die restlose Lösung des Problems kann ich aber in ihm, trotzdem die Verfasserin es dem Leser fast allzuhäufig versichert, nicht darin finden.

Hermann Wetzel

MUSIKALIEN

144. **Richard Stöhr:** Drei Männerchöre. op. 25. (Partitur je Mk. 0.80 und 0.60.) Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.

In den Liedern ist musikalische Kultur und das deutliche Bestreben, eigene Wege zu gehen, und die Allerweltsphrasen, in denen sich die Durchschnittsproduktion an Männerchören wie im Göpel dreht, zu meiden. Auch sind sie von innen heraus, von Bierbaums schönen Texten her gefaßt und gestaltet. Oder wenigstens zu gestalten versucht, mit wechselndem Glück. Denn gelegentlich ist der Komponist, die Scylla der Trivialität glücklich meidend, der Charybdis des Erklügelten, Geschraubten verfallen. (Die beiden Gefahren liegen für niemand so dicht beieinander als für den Männerchorkomponisten.)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aber auch wo man sie anders wünschte, bleiben die Arbeiten fast in jedem Augenblick interessant. „Traumsommernacht", ein feines Stimmungsbild, von „Das Wunder kommt" besonders die Eislandschaft des Beginns gut gelungen. Die Sachen sind sehr schwer zu singen.

145. **Heinrich Zoellner:** „Rosenschneien, Taufrisches Röselein". op. 103. (Part. je Mk. 1.80.) — Die Freiheit (ohne Opuszahl). (Part. Mk. 2.70.) Männerchöre. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. — Drei Gesänge für Männerchor. op. 104. (Partituren mit Stimmen zusammen Mk. 3.90.) — „Alaska", Ballade für Männerchor. op. 105. (Partitur und Stimmen Mk. 1.80.) Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Mir ist, als wenn diese Chöre im ganzen nicht auf der Höhe stünden, auf der wir uns den Komponisten der „Versunkenen Glocke" zu sehen gewöhnt haben. Doch sei hier sofort eine Ausnahme gemacht. „Früher Frost" (Jung Mägdelein, siehst du den Blütenbaum) ist außerordentlich fein und stimmungsvoll gelungen; besonders der Schluß mit seiner leisen schwermütigen Frage vermag sehr viel zu geben. Die Ballade „Alaska" setzt vielversprechend ein, bringt es dann aber zu keiner rechten Steigerung. Vielleicht liegt ein Teil der Schuld am Text. „Rosenschneien" wahrt hübsch den altdeutschen Ton schlichter Volkstümlichkeit, den die Worte vorzeichnen. Auch „Taufrisches Röselein" und „Schön, schöner, am schönsten" entsprechen in ihrer Vertonung den untergelegten Gedichten von Margarete Zoellner, nur schade, daß diesen eine gewisse Niedlichkeit, ein Neckischseinwollen anhaftet, das uns besonders im Genre des Männerchores nachgerade schwer erträglich geworden ist. Ernstlich böse muß man Zoellner sein, wenn er Eichendorff beim Dichten hilft und sich an seiner „Freiheit" eine Änderung erlaubt, um das Thema von „Deutschland, Deutschland über alles" wirkungsvoll ausklingen lassen zu können. Es müßte nun nach und nach ins Allgemeinbewußtsein gedrungen sein, daß derlei unkünstlerisch ist. Freilich kann der Tondichter hierin — leider — Präzedenzen vorweisen, auf die er sich scheinbar berufen könnte. Richard Strauß ist in der Verstümmelung von Uhlands „Taillefer" mit bösem Beispiel vorangegangen. Aber das darf nicht als Rechtfertigung gelten. Strauß' Verfahren war in jenem Fall ebenso verwerflich als es Zoellners in diesem ist.

Dr. Ernst Neufeldt

146. **Waldemar von Baußnern:** Sonata eroica (cis) für Pianoforte. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 5.—.)

147. **Ferruccio Busoni:** Sonatina. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 3.—.)

In beiden Werken, die den vornehmen Namen Sonata mit größtem Unrecht führen, wird den Ohren und dem Geschmack, der nicht gewillt ist, alle modernen Luftsprünge auf dem Trapez der sogenannten charakteristischen Musik für hohe künstlerische Offenbarungen zu halten, etwas reichlich viel zugemutet. Sie sind so arm an musikalischer Erfindung und so reizlos in der Verarbeitung, wie uns seit langem wenig vor Augen gekommen ist. Worin bei Baußnern das Heroische liegen soll, wenn nicht in gewissen Formen des Rhythmus, der nur leider an melodisch und harmonisch ärmlichen Motiven sich betätigen muß, ist uns unerfindlich geblieben; nicht einmal ein etwas ansprechender langsamer Satz ist in diesem wüsten Tondurcheinander als Lichtpunkt zu entdecken. — Motive und Modulationen derart, wie sie Busoni hier vorlegt, dürften schwerlich viel begeisterte Anhänger finden: was man hier z. B. S. 11—13 anhören muß, hat jedenfalls mit Musik als Kunst nicht das mindeste mehr zu tun. Was hat die Sonatenform verbrochen, daß solche Elaborate ihr zugerechnet werden dürfen?

148. **Karl Bleyle:** „Bausteine für die reifere Jugend". Zehn Klavierstücke zum Studium und Vortrag. op. 12. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—.)

149. **Max Reger:** „Blätter und Blüten". Zwölf Klavierstücke. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

150. **Rosario Scalero:** Sechs romantische Stücke für Klavier. op. 19. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Bleyles Bausteine sind anspruchslose kleine Stücke, die teilweise mit Nutzen im Unterricht gebraucht werden können: am meisten hat uns „Verborgenes Glück" und „Orientalischer Tanz" Eindruck gemacht. — Scalero's Arbeiten sind mager in der Erfindung und meist unbedeutend: spezifisch Romantisches vermochten wir nicht darin zu entdecken. — Reger ist ja neuerdings durch die Berliner medizinische Fakultät wegen der „Süßigkeit" seiner Melodieen, die die Kranken gesund machen, zum Ehrendoktor kreiert worden: die hier vorliegenden kleinen Stücke, bei denen es natürlich nicht ohne einige gewagte und darum unschöne Modulationen abgeht, sind durchaus mittelmäßige Musik, die sich hören läßt, ohne tieferen Eindruck zu machen.

Albert Leitzmann

151. **Karl Bleyle:** „Ein Blumenstrauß". Zehn Lieder nach Gedichten von Christian Wagner für eine Singstimme mit Klavier. op. 14. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Ohne Preisangabe.)

Die einzelnen Stücke dieses Sammelheftes sind so ungleichwertig, daß man sich darüber nur wundern kann. Während die ersten zwei Lieder höchst primitiv in Form und Inhalt sind und auf einen ungeübten Anfänger schließen lassen, atmet das dritte „Am Abend des Hochzeitstages" wirklich Leben und Leidenschaft und verrät auch rein musikalisch eine kundige Hand. In „Warum so traurig?" ermüdet die durchgeführte Achtelphrase der rechten Klavierhand um so mehr, als sie auch im Baß schusterflickartig aufgesetzt ist. „Auf dem Wiesentanzplatz" besticht durch Frische und Natürlichkeit, „Blühender Weißdorn" ist in der Melodie zu gekünstelt, dafür „Herbstblumen" recht gut gelungen mit sicher getroffener Stimmung. Dasselbe gilt von „Schnitterinnen und Garbenbinder". Alles in allem kann man die Lieder des Heftes noch nicht als künstlerisch vollwertig gelten lassen. Sie haben oft etwas Skizzenhaftes, Unfertiges an sich, und man braucht nur die Baßführung genau anzusehen, um zu erkennen, daß dem Komponisten noch viel zu lernen bleibt.

F. A. Geißler

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: In der Vlämischen Oper bereiteten Wagners „Holländer" und „Götterdämmerung", szenisch hohen, musikalisch unter Leitung Schreys verwöhntesten Ansprüchen gerecht werdend, einen hohen Kunstgenuß, nicht zum wenigsten dank den vorzüglichen Einzelleistungen einer Feltesse, eines De Vos und Collignon. Die „Herbergsprinzeß" von Blockx interessiert mit Recht immer noch trotz mehr als hundertmaliger Aufführung das große Publikum, während als Novität Rudolf Nelson's „Miß Dudelsack" nicht den gewohnten Operettenerfolg der Wiener erzielte. A. Honigsheim

BOSTON: Unsere Oper hat neulich einige Neuheiten vorgeführt. Laparra's (auch in Berlin gegebene) „La Habanera" ist mit einigem Erfolg gegeben worden. Die Orchestration ist ziemlich grob und unreif. Es gibt keine eingänglichen Melodieen in dieser Oper, selbst die der „Habanera" nicht. — Wertvoller war die neue Oper von Puccini. Ihr Titel „La Fanciulla del West" ist eine Mischung von zwei Sprachen; auch in der Musik mischen sich zwei Idiome, denn Puccini hat teilweise in Debussy's Gefilden geweilt. Es ist ein amerikanisches Sujet, aber von amerikanischer Musik ist nicht eine Spur vorhanden. Im Jahre 1907 erbat sich ein Freund Puccini's von mir einige amerikanische Volksgesänge, die ich dem Maestro übersenden sollte. Keiner von ihnen wurde jedoch benutzt, obgleich „The Old Folks at Home" sehr gut in den ersten, übrigens stark melodramatischen Akt gepaßt hätten. Die Orchesterbehandlung weist manche klangkoloristische Feinheiten auf. Leitmotive sind vorhanden, werden aber nicht im Wagnerschen Stile durchgeführt. In melodischer Hinsicht ist die neue Oper sehr bescheiden; spezifisch amerikanisches Melos findet sich in ihr überhaupt nicht. Das Werk ist nicht so bedeutend wie „La Bohème", „Tosca" oder „Madame Butterfly", aber es ist endlich einmal wieder eine Oper, in der alles glücklich endet. Louis C. Elson

BRÜSSEL: „Quo vadis?" von Nougouès ist nun auch am Monnaie-Theater in glänzender Weise gegeben worden und hat beim Publikum einen großen Erfolg als „Ausstattungsstück" gefunden. Von der Musik ist nicht viel zu sagen, sie ist weder originell noch geistvoll; aber sie paßt sich, ohne selbst zu interessieren, der Handlung geschickt an. — Eine weitere Novität ist „La Glu", Musikdrama in vier Akten, Libretto (nach dem berühmten Roman von Richepin) von Cain, Musik von Gabriel Dupont. „La Glu" ist die moralisch gesunkene Frau des Dr. Cézambre. In einem Dorfe der Bretagne zieht sie einen jungen Fischer Pierre in ihre Netze, und nur mit Mühe gelingt es dessen Mutter, ihn zu befreien. Doch „La Glu" hat es ihm angetan, und als er erfährt, daß sie mit einem anderen durchgegangen ist, will er sich töten. Als die „Glu" dies erfahren, kommt sie zurück, um ihn wieder an sich zu ketten; doch die Mutter verwehrt ihr den Weg zu ihrem verwundeten Sohn und schlägt sie mit einem Beil nieder. Dr. Cézambre, Zeuge der Tat, tritt für die Mutter ein und bekennt sich selbst als Mörder. Dupont ist ein talentvoller Komponist, der trotz seiner Jugend große Routine fürs Theater zeigt. Sehr gewandt in der Orchestration und im musikalischen Erfassen der charakteristischen Momente hat er ein wirklich interessantes Werk geschaffen, dem nur das melodische Element eines Puccini, an den er sich entschieden anlehnt, fehlt. Die unangenehme Handlung und die durch sie bedingte düstere Musik wirken nicht anziehend. Aufführung unter Dupuis mit den Damen Béral (La Glu) und Friché (Mutter) und Herrn Saldon (Pierre) ausgezeichnet. — Weitere interessante Vorkommnisse sind die Wiederaufführungen von „Pelléas und Mélisande", mit Mme. Vallandri als Mélisande, „Madame Butterfly" mit Mme. Dorly und „Electra" in der gleichen Besetzung wie voriges Jahr. In allen diesen schwierigen Werken haben die Direktoren Kufferath und Guidé ihren bekannten künstlerischen Takt und ihre Gewissenhaftigkeit in höchstem Maße gezeigt: es sind Musteraufführungen, die keinen Wunsch offenlassen. Eine spezielle Anerkennung gebührt dem feinfühlenden und immer sattelfesten Kapellmeister S. Dupuis. Felix Welcker

DORTMUND: Einer vorbildlichen Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte" in der Einrichtung des Münchener Residenz-Theaters folgte die diesjährige erste Gesamtaufführung des „Ring" in neuer Einstudierung, die ein erfreuliches Bild des Verständnisses aller Mitwirkenden für das Musikdrama und der achtungswerten Höhe unserer Bühne unter Direktor Hofmann von neuem bekundete. Besonders waren es die Herren Reisinger, Barck, Wildbrunn, Theurer, Werhard und Förster und die Damen Wildbrunn, Schwarz, Biselly (als Gast aus Düsseldorf), Meyer-Olbrich, Kluge und Devera, die sich unter der erschöpfenden Leitung Wolframs um die Wiedergabe verdient machten. Heinrich Bülle

HAMBURG: Die Vorbereitungen zum „Rosenkavalier" lähmen die Aktionsfreiheit unserer Oper. Das Repertoire bewegt sich ganz ausschließlich zwischen Werken des eisernen Bestandes. Der neuerdings zu Beginn des Jahres übliche Wagner-Zyklus wurde mit einer „Götterdämmerung"-Aufführung beschlossen, in der Mila Kühnel aus Dessau die Brünnhilde sang, ohne mit ihrer durch dauernde Intonationsschwankungen getrübten Leistung irgendwie Fräulein Walker ersetzen zu können. Mit ganz negativem Erfolg gastierte der Rostocker Tenorist Emil Bär als Tamino in der „Zauberflöte". Heinrich Chevalley

KASSEL: Eine offenbar wertvolle Bereicherung erfuhr das Repertoire unserer Oper kürzlich mit Puccini's „Madame Butterfly". Die Erstaufführung des namentlich in orchestraler Hinsicht an Interessantem und Schönem reichen Werkes, das von Dr. Beier mit großer Sorgfalt einstudiert war und durch die Damen v. d. Osten (Titelrolle), Herper (Suzuki), Erhard-Sedlmaier und die Herren Koegel (Linkerton), Groß (Sharpless), Warbeck (Goro), Baldszun, Ulrici, Bartram u. a., die lebensvollste Darstellung fand, wurde mit sehr großem Beifall aufgenommen. Dr. Brede

LONDON: Marie Brema eröffnete eine neue Saison im Savoy-Theater mit zwei Werken

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des ungarischen Komponisten Emanuel Moór. Den zahlreichen Verehrern der feinsinnigen Künstlerin, die erst kürzlich Glucks „Orpheus“ ungemein stilvoll und im wahren klassischen Geiste wiedergegeben hatte, mußte es überraschend, wenn nicht gar unverständlich erscheinen, daß sie diesmal so viel Zeit und Mühe an zwei Werke verschwendete, die weder musikalisch noch dramatisch nennenswertes Interesse erregen können. „Hochzeitsglocken“, die eine dieser beiden Opern, spielt in einem Schweizerdorf und erzählt die Geschichte eines Liebespaares, dessen männliche Hälfte infolge stark abenteuerlicher Verhältnisse gezwungen ist, die Schwester der Geliebten zu heiraten. Eine Feuersbrunst, von einem rachsüchtigen Bösewicht gelegt, macht als willkommener Deus ex machina der Sache ein Ende; die unglücklich Verliebten gehen bei dem Brand zugrunde, nachdem sie ekstatisch das Geläute der Sturmglocken als das Getön ihrer Hochzeitsglocken begrüßt hatten. Die andere Oper „Pompadour“ handelt von einem jungen Kavalier, der, um sich die Mittel zu verschaffen die dazu nötig sind, um seine Braut zu seiner Frau zu machen, nach Versailles an den Hof Ludwigs XV. pilgert und dort die Gunst der Pompadour erringt, die ihm schließlich eine angestrebte Stelle verschafft. Diese ziemlich nichtssagende Handlung wird äußerst umständlich in fünf Bildern erzählt. Musikalisch ist die zweite Oper in demselben Maße gelungener, als sie Marie Brema (die die Titelpartie sang) besser lag als das jugendliche Schweizermädchen der ersten; doch vermißt man in beiden Werken die nötige Erfindungsgabe und Originalität, die ihnen ein anhaltendes Interesse sichern könnten. Es sei noch erwähnt, daß die Herren Spencer Thomas und Francis Braun sich recht erfolgreich um die männlichen Hauptpartieen bemühten. —ps—

MÜNCHEN: Am 1. Februar, wenige Tage nach der Dresdener Uraufführung, brachte das Hoftheater den Straußschen „Rosenkavalier“ heraus, — als dritte Bühne, denn die eifrigen Nürnberger waren uns um einige Tage zuvorgekommen. Strauß selbst erschien zur Generalprobe und Erstaufführung, und seine bierehrlichen Landsleute (das Werk ist zudem der dem Komponisten nahe verwandten Familie Pschorr gewidmet) bereiteten ihrem großen Mitbürger, der ja nunmehr in nächster Nähe Münchens auf seinem Landgut residiert, einen begeisterten Empfang. Bei der Premiere war, trotzdem sie mehr als vier Stunden dauerte, des Jubels kein Ende, und im führenden Münchner Blatt wurde Strauß gar als neuer Mozart gefeiert. Hoffentlich wird dem Meister vor seiner Gottähnlichkeit nicht bange, denn mit Ausnahme des getreu kopierten Kostüms hat die neueste „Komödie für Musik“ mit des unsterblichen Wolfgang Amadeus göttlichem „Figaro“ auch nicht das geringste gemeinsam, es sei denn, man halte die Feldmarschallin und den kleinen Oktavian für erneute und verbesserte Auflagen der Gräfin und des Pagen Cherubino. Daß Da Ponte's knappes und echt musikalisches Textbuch der endlos redseligen Literaturkomödie des Herrn von Hofmannsthal, die zuletzt in eine ziemlich niedrige Posse ausartet, weit überlegen ist, das einzusehen, bedarf es wohl kaum langer Ausführungen. Mag immerhin einmal die Liaison dangereuse zwischen kaum mannbar gewordenen Knaben (wie paßt da das Sopransingen?) und reifen Frauen im „gefährlichen Alter“ zu so ernsthaften Bettintimitäten führen, wie sie gleich zu Beginn der Oper mit drastischer Deutlichkeit geschildert werden —, jener zarte Hauch von Poesie, der das Verhältnis zwischen der mütterlichen Gräfin und dem seiner Mannheit noch nicht bewußten, bald mädchenhaft schüchternen und dann wieder bubenhaft dreisten Cherubino umschwebt, er ist unter den Händen Hofmannsthals zum raffiniert aufreizenden Parfüm geworden. Daß Strauß zu dieser unmozartischen Komödie keine Mozartmusik schrieb, versteht sich und ist ganz in der Ordnung; was er aber von seinem großen Vorbild hätte lernen können, das ist Stilgefühl; an Stil fehlt es dem neuesten Kind seiner Muse vollständig. Wer spürte hier etwas vom Rhythmus jener zierlich dahinschreitenden Epoche, da die Menschen im Menuett- und Gavottentempo lebten und liebten? Aufgeregte, nervöse Gestalten des 20. Jahrhunderts sind es, die, begleitet oder vielmehr überwuchert von einem nie ruhenden Orchester Wagnerscher Abkunft in „Salome“-Intervallen konversieren und selten genug Tonfolgen erhalten, die man als Melodieen ansprechen darf. Immerhin, der erste Akt, weitaus der beste und einheitlichste des Werkes, weist noch eine gewisse stilistische Geschlossenheit auf, die nicht zum mindesten auch darauf beruht, daß Strauß hier mit Glück auf die Farben seiner beiden besten symphonischen Dichtungen „Don Juan“ und „Eulenspiegel“ zurückgriff. Vom zweiten Akt an aber geht es bald nach dem wirklich prächtig geschilderten Erscheinen des Rosenkavaliers bergab, und im dritten Akt haben die stillosen Walzer à la Wurstelprater, die hier „Lustigkeit“ markieren sollen (nichts ferner dem Geist des Rokoko als Walzer, zumal von jener ordinären Art!), derart das Übergewicht bekommen, daß man höchlich verwundert ist, endlich noch in dieser Umgebung und an diesem Orte (man denke: die Chambre séparée nebst Bett eines Wirtshäuses untersten Ranges) einem Musikstück von solcher Schönheit und Innigkeit zu begegnen, wie es das bewundernswerte Terzett der Frauenstimmen ist. Der laute Beifall des Premierenpublikums und die übertriebene Stimmungsmacherei eines Teiles der Tagespresse haben jedoch die künstlerisch Empfindenden nicht über den wahren Wert dieses Werkes hinweggetäuscht, das, wie alles Straußsche, stets den Fachmann fesselt, aber über seine innere Leere keinen Zweifel läßt. Sogar das große Publikum ließ bald nach, und schon die zweite, noch unter Mottl stattgehabte Aufführung war nicht mehr ausverkauft. Von der dritten Vorstellung ab dirigierte auch Mottl nicht mehr, der wirklich das Werk aufs allersorgfältigste einstudiert hatte, obwohl es ihm wenig Freude bereitete. Im allgemeinen war die Aufführung des höchsten Lobes würdig. Hervorzuheben sind von den Trägern der Hauptpartieen die Damen Bosetti (Oktavian), Faßbender (Marschallin) und Kuhn-Brunner (Sophie), sowie die Herren Bender (Ochs von Lerchenau) und Brodersen (Faninal). Auch die kleineren Rollen waren ersten Kräften an-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vertraut. Die Bühnenbilder sind nach den von Dresden her bekannten Rollerschen Entwürfen angefertigt. Prof. Fuchs' Regie erschien im großen und ganzen lobenswert, ließ aber, besonders in dem von Strauß wirklich witzig behandelten Lever, den rechten Humor vermissen. Allem Anschein nach wird der „Rosenkavalier" schon nach wenigen Vorstellungen seine Zugkraft verloren haben, obwohl man ihn nunmehr stark gekürzt hat, und über die nächste Saison hinaus dürfte er schwerlich zu halten sein. Schade um so manches wirklich Prächtige und Schöne, das die Partitur enthält; was könnte Strauß für die komische Oper bedeuten, wenn er mehr künstlerisches Gewissen und Stilgefühl hätte! Denn an Witz und Laune kann es dem Komponisten des übermütigen „Till Eulenspiegel" doch nicht fehlen — oder sind jene Zeiten üppiger Inspiration wirklich für immer dahin? Dr. Edgar Istel

NEW YORK: „Die beste deutsche Oper seit ‚Parsifal'" — so urteilten drei der bekanntesten New Yorker Kritiker nach der Uraufführung von Humperdincks „Königskinder". Daß das hiesige Publikum mit diesem Urteil einverstanden ist, darf man daraus schließen, daß für die gestrige siebente Aufführung das Haus vier Tage voraus ausverkauft war und die Billethändler doppelte Preise forderten. Allerdings ist die Besetzung eine Anziehungskraft an und für sich: Geraldine Farrar als Gänsemagd, Carl Jörn als Königssohn (statt Jadlowker), Otto Goritz als Spielmann, Albert Reiß als Besenbinder, Louise Homer als Hexe und Alfred Hertz als Dirigent — wer will uns das nachmachen? Auch hatte Gatti-Casazza für eine ganz prächtige Ausstattung gesorgt. Der Sturm, der die Königskinder einschneit, bis sie kaum sichtbar sind, ist wundervoll realistisch; auch haben die lebenden zwölf Gänse einige idyllische Bilder geliefert (lebende Gänse für die Oper zu dressieren war Geraldine Farrar's geniale Idee); aber alles das hätte zu einem so großen Erfolge nicht hingereicht. Dafür ist Humperdincks melodische Musik (man hört heutzutage so selten neue Melodieen!) verantwortlich, sowie die Farbenpracht seines Orchesters, das sich der jeweiligen Stimmung wundervoll anschmiegt. Des Spielmanns Lied: „Wohin bist du gegangen, o Königstochter mein?" ist gewiß bestimmt, von aller Welt gesungen zu werden, und die umgearbeitete Einleitung zum dritten Akt wird ein Konzertstück ersten Ranges werden. Als ich die Oper zum ersten Male bei einer Probe hörte, sagte ich: „Ganz gut, aber eine ‚Hänsel und Gretel' ist sie lange nicht." Nach dem dritten Anhören dachte ich: „Etwas so Urwüchsiges wie die Engelpantomime in ‚Hänsel und Gretel' kommt in den ‚Königskindern' nicht vor, aber als Ganzes sind diese ein größeres Meisterwerk". Besonders der zweite Akt gewinnt durch nähere Bekanntschaft; da sind manche orchestrale Perlen darin, die man zuerst nicht sieht. Auch im Text finde ich viel mehr zu loben als zu tadeln; er bietet manche komische sowie sentimentale Momente, die guten Künstlern dankbare Aufgaben stellen.

Henry T. Finck

ST. PETERSBURG: Die Vorstellung des musikalischen Dramas „Boris Godounow" von Moussorgski in Gegenwart des Kaisers und der kaiserlichen Familie war das größte Ereignis in der Geschichte des Marientheaters. Die patriotische Begeisterung des Publikums kannte keine Grenzen, als nach Schluß des dritten Aktes der ganze Chor und alle Solisten der Hofoper, auch Schaljapin, kniend dreimal die Volkshymne sangen. Schaljapin als „Boris Godounow" ist einfach einzig in der Kunstgeschichte, sein Erscheinen wurde stets mit stürmischem Jubel begrüßt. Unlängst erhielt der geniale Darsteller den Titel eines Solisten Sr. Majestät. — Rose Féart, Primadonna der Pariser Großen Oper, absolvierte am Marientheater ein mehrmaliges Gastspiel. — Die italienische Opernstagione im Konservatorium war höchst befriedigend. Battistini und Lina Cavalieri bewährten sich als die vornehmsten Zugkräfte, doch fanden auch Sigrid Arnoldson und Olympia Boronat noch recht warme Anerkennung, ebenso ihr jüngerer Kollege, der Tenor Pintucci. Bernhard Wendel

SCHWERIN: „Tristan", im Vorjahre durch einen Vortrag von Prof. Golther und eine glänzende Erstaufführung rasch heimisch geworden, ward wieder aufgenommen. Der diesjährige Versuch, die Brangäne der jugendlichen Dramatischen, Stefanie Becker, zu überlassen, ergab zwar einen persönlichen Mißerfolg keineswegs. Den Altklang halte ich aber doch für erforderlich. Seine dunklere Klangfarbe bringt vor allem in den ersten Aufzug eine Kette schönster Gegensätze. Als Isolde gastierte zuerst Aline Friede, das bewährte frühere Mitglied der Hofoper. In der zweiten Aufführung stellte sich Paula Ucko aus Weimar vor, eine Darstellerin, die Kraft und Klugheit, und eine Sängerin, die natürlichen Wohlklang und Schulung vereinigt. Dr. Hußla

STRASSBURG: Das bedeutendste Ereignis der letzten Wochen war Pfitzners „Armer Heinrich", vom Komponisten selbst in Regie und Musikleitung — unter idealem Spiel des Orchesters — vollendet herausgebracht. Von den Solisten besonders Manoff (Dietrich) ausgezeichnet, auch Frl. Croissant traf das kindliche Wesen der Agnes gut, sehr charakteristisch Wissiak als ärztlicher Mönch, Frl. Gärtner als Mutter konnte genügen, Theodor Wilke hat jedoch für die Titelrolle nicht das Material. Die Handlung bleibt trotz aller Apologieen nicht erbaulich, dabei teilweise unklar (Heinrichs Krankheit und Schuld?), und der Schluß unbefriedigend — die Vereinigung des Paares nach solchem Geschehen ist unerläßliche ästhetisch-ethische Forderung. Die Musik, der Handlung gemäß natürlich im Grundzug trübe, erhebt sich zu hohen Schönheiten, besonders im ersten und im dritten Akt, und stellt einen Höhepunkt nach-Wagnerscher Musikdramatik dar. Pfitzner wurde sehr gefeiert. — Sonst wenig Erwähnenswertes. Überflüssig war Massenet's genugsam abgespielte, seichte „Manon"; Frau Preuse-Matzenauer gastierte mit gewohntem Erfolg als Carmen und Acuzena; daneben einige Engagementsgastspiele. Neben Messager's niedlichen „Michus" ist endlich noch eine großzügige „Walküre"-Aufführung unter Hans Pfitzner als Regisseur und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dirigent zu erwähnen; Orchester wieder ausgezeichnet, nur der „Feuerzauber" erklang in doppelter Geschwindigkeit. Marie Gärtner eine löbliche Brünnhilde, Bahling-Mannheim als Wotan ungleich, ausgezeichnet Agnes Hermann (Fricka), Bernhardine Mahlendorff (Sieglinde) und Wissiak (Hunding). Das Walkürenensemble — laudanda voluntas. — Das Edentheater gab u. a. die reizende „Mamzelle Nitouche", als Novitäten die amüsante „Keusche Susanne" (Musik von Gilbert, unbedeutend), und Lehars musikalisch wertvolle „Zigeunerliebe", wohl sein bestes Werk, doch als Operette zu ernst. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Der erfolgreichen Neugestaltung des „Don Juan" ließen Max Schillings als musikalischer Leiter, Emil Gerhäuser als geschickter und zielbewußter Spielleiter und Bernhard Pankok als kräftig eigenständiger Bildner wirkungsvoller Bühnenbilder nun Mozarts „Entführung aus dem Serail" in künstlerisch durchgreifender Neueinstudierung folgen. Durch stilgerecht fein durchgebildete, nur stellenweise den Gang der Handlung etwas hemmende Rezitative, die durchgängig an Stelle des Dialogs gesetzt waren, hob Schillings das Singspiel mehr in die Sphäre der wirklichen Oper, auf die auch die groß ausgeführten Meisterarien schon hindeuten. — Mit starkem Beifall wurde auch eine Neueinstudierung von „Bohème" aufgenommen. — Außer dem noch immer erfolgsicheren d'Andrade als Don Juan erschienen als Bewerber um das Fach des Heldentenors Martin Volker als Lohengrin und Siegmund, der uns als schöne Zukunftshoffnung wohl begehrenswert erschien, und ein als Tannhäuser Debutierender, der erst die vor dem Tannhäuser liegenden Stufen noch zu erklimmen hat. Als Pizarro zeigte Anton Dreßler ausgiebige Stimmkraft und unverkennbare musikalische und darstellerische Charakterisierungsfähigkeiten, die einen Gewinn für unser Ensemble bedeuten würden. Zur Wiederholung des „Armen Heinrich" erschien Hans Pfitzner selbst am Dirigentenpult. Oscar Schröter

WEIMAR: Die meist recht guten Wiederholungen von „Hoffmanns Erzählungen", „Zar und Zimmermann", „Figaros Hochzeit", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Eugen Onegin", „Lohengrin", „Holländer", „Meistersinger" erweckten durch Retuschen und Neubesetzungen berechtigtes Interesse und zeitigten speziell in der Spieloper vorteilhafte Erfolge. In der großen Oper konnte man sich nicht mit allem einverstanden erklären. — Einen recht erfreulichen Eindruck hinterließ auch ein Gastspiel von Albine Nagel als Marta in d'Albert's „Tiefland". Carl Rorich

KONZERT

AMSTERDAM: Wie seit langem üblich, hat auch in diesem Jahr wieder im Januar eine Aufführung von Beethovens Neunter zum Besten des „Pensionsfonds" für die Mitglieder des Concertgebouw-Orchesters stattgefunden. Für dieses Konzert, das außerdem die Leonoren-Ouvertüre No. 3 und das (von dem hier sehr beliebten Klavierspieler Percy Grainger vortrefflich gespielte) b-moll Konzert von Tschaikowsky brachte, hatten sich der Chor der Amsterdamer Abteilung von „Toonkunst", das Concertgebouw-Orchester und ein Solisten-Quartett der Damen Tilia Hill und de Haan-Manifarges, der Herren Georg Walter und Thomas Denys zusammengefunden. Die Aufführung war glänzend, Chor und Orchester boten unter Mengelbergs hervorragender Leitung nicht minder Außerordentliches als die Solisten, unter denen besonders der Baritonist Denys bewundernde Anerkennung hervorrief. — Der phänomenale Geiger Fritz Kreisler spielte mit dem Concertgebouw-Orchester das Brahms-Konzert, Mozarts D-dur, am folgenden Sonntag Bruchs g-moll und das neue Violinkonzert von Edward Elgar (erste Aufführung auf dem Kontinent). — Kapellmeister Cornelis Dopper dirigierte in einem Abonnementskonzert nicht weniger als drei Novitäten: Moussorgsky's kraftvolles Tongemälde „Une nuit sur le mont chauve", zwei Stücke für Streichorchester des holländischen Komponisten Amory und die zweite Suite aus der Musik zu Pierre Loti's „Ramountschow" von Gabriel Pierné. — Mengelberg vermittelte die Bekanntschaft mit Debussy's „La Mer", das innerhalb einer Woche dreimal gespielt wurde. — Der Chor der „Koninklyke Oratoriumvereeniging" brachte mit den Solisten Janne Brandsma, Vally Fredrich-Höttges, Georg Walter und Hendrik van Oort, unter Leitung von Anton Tierie, eine schöne Aufführung von Bachs Matthäuspassion. — Von den Kammermusikkonzerten ist vor allem das vom Amsterdamer „Concertgebouw-Sextett" unter Mitwirkung des Sevčik-Quartetts zu erwähnen. Es bot eine vorzügliche Aufführung von Wolf-Ferraris Kammersymphonie und von Beethovens Septett. Chr. Freyer

ANTWERPEN: Im 2. Konzert der Gesellschaft „Nouveaux Concerts" dirigierte der in letzter Zeit stark in den Vordergrund tretende Kölner Kapellmeister Lohse als Gast mit großem Erfolg Schuberts C-dur Symphonie, Beethovens Es-dur Konzert, von Harold Bauer nach der technischen und musikalischen Seite meisterhaft beherrscht, sowie „Mitternacht bei Sedan" aus Zoellners Oper „Der Überfall". Der gefeierte Klaviersolist entzückte ferner mit dem Vortrag kleinerer Stücke von Schubert, Mendelssohn und Saint-Saëns. Im 3. Konzert zeigte Weingartner seine eminenten Dirigenteneigenschaften, denen seine Qualitäten als Komponist nicht gleichkommen, obwohl Lucille Marcel seinen Liedern eine passende Interpretin war. — Das Rosé-Quartett spielte Schubert, Brahms und Beethovens op. 130 in einer über jede Kritik erhabenen Weise. A. Honigsheim

BERLIN: In ihrem 2. Abonnementskonzert führte die Singakademie unter Leitung von Georg Schumann fünf Psalmen auf. Mit Heinrich Schütz' „Warum toben die Heiden" wurde begonnen, dann kam Bach „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir", es folgten Mendelssohns „Da Israel aus Ägypten zog", Liszts „Herr, wie lange" und zum Schluß Max Regers „Jauchzet dem Herrn, alle Welt". Außer dem Werke von Bach waren die andern Psalmen zum ersten Male von dem Chorverein einstudiert worden. Die Musik von H. Schütz erfreute

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch die lebendige Beweglichkeit der Stimmführung, feste Rhythmik und sinnvolle Deklamation des biblischen Wortes, und mir schien es, als ob der Chor gerade dieses Werk mit besondrer Frische anfaßte. Mit der Aufführung des Psalms von Liszt, gegen dessen Musik sich unsere Singakademie bisher starr ablehnend verhalten hatte, wurde der Bann gelöst, den die früheren Dirigenten in forterbender Tradition über diesen Tondichter aufrechterhalten hatten. Und wie herrlich stand diese Musik in ihrer Umgebung da mit ihrer thematischen Kraft, mit dem Ausdruck inbrünstigen Flehens! Übrigens klang der Tenor von Ludwig Heß, dem das Solo von Liszt anvertraut war, hier auch erheblich besser als bei Bach, dem er gar nicht gewachsen war. Sehr sorgfältig ausgearbeitet in seinen Gegensätzen wurde der Mendelssohnsche Psalm dargeboten. Regers überladene Ausdrucksweise klang hier in der Singakademie noch stilloser, als neulich in der Philharmonie, obwohl der Dirigent sich viel Mühe gegeben hatte, die in die Schlußfuge recht brutal hineinschmetternde Choralmelodie der Trompeten und Posaunen zu mildern. Gar zu unbarmherzig werden hier die Singstimmen durch das Blech im Orchester übertönt. Daß in dieser interessant zusammengestellten Psalmenreihe hinsichtlich der Intensität des musikalischen Ausdrucks Bach und Liszt als die prägnantesten Charakterköpfe aus ihrer Umgebung hervorragten, wird jedem klar geworden sein, der vorurteilslos dieser Aufführung zugehört hat. — In dem 4. Kammermusik-Abend der Herren Willy Heß, Gustav Exner, Ad. Müller und Hugo Dechert gab es außer einem seltner gespielten Haydn (D) ein neues Streichquartett (cis) op. 10 von Hermann Suter zu hören, ein tief angelegtes, mit seiner eigenartigen Kontrapunktik schwer zugängliches Werk. Man spürt gleich in den ersten Takten, wie später in dem Zuschnitt der Sätze, daß der Tonsetzer tief im letzten Beethoven wurzelt, vielleicht ohne ihn schon ganz verdaut zu haben. Durchweg ernste Stimmung, nur wenige Lichtblicke in dem Grübeln; höchst interessant durchgearbeitete Variationen, deren Entwickelung fesselt. Die schönste Gabe des Abends wurde mit dem Streichsextett (G) von Brahms dargeboten, bei dem die Herren Weisbach (Bratsche) und Steinke (Cello) als Hilfstruppen mitwirkten. Ganz köstlich haben die Herren das Werk gespielt und mit vollem Recht reichen Beifall geerntet. — Das am 13. Februar stattfindende 8. Nikisch-Konzert enthielt nur zwei Namen: Wagner und Liszt. Von dem ersteren wurde die jetzt im Druck erschienene Symphonie in C gespielt, die der 18jährige Jüngling noch in Leipzig nach gründlichen kontrapunktischen Studien geschrieben hatte. Das Werk war — damals im Gewandhaus-Konzert aufgeführt und von der Kritik sehr wohlwollend aufgenommen — verloren gegangen und etwa ein halbes Jahrhundert gänzlich aus dem Gesichtskreis des Autors verschwunden. Wie dann die Orchesterstimmen durch Zufall entdeckt, daraus die Partitur von Anton Seidl, dem Schüler Wagners, wiederhergestellt und dann von dem Meister in Venedig seiner Gattin zu ihrem Geburtstag 1882 vorgeführt wurde, ist in dem ergötzlichen Briefe Wagners an den Herausgeber des Leipziger Musikalischen Wochenblattes zu lesen. Wer diesem Werke mit historischem Bewußtsein nahetritt, muß über die Orchesterbehandlung, über die Formensicherheit des jungen Studenten erstaunen. Von eigenartiger Erfindung ist noch wenig zu spüren, Beethoven beherrscht ihn ganz und gar. Nur die Melodie des langsamen Satzes zeigt schon selbständiges Empfinden. Übrigens ist ja diese Symphonie schon in den Jahren bald nach Wagners Tode überall in der Welt gespielt worden; dann wanderte die Partitur im Manuskript wieder nach Wahnfried zurück, und jetzt erst ist sie gedruckt worden. Von Liszt wurden das Klavierkonzert (Es) mit Paul Goldschmidt als Solisten, zwei Sonette auf Petrarcas Dichtungen mit Felix Senius als Sänger und die „Préludes“ aufgeführt. Der Pianist mit seinem trockenen Anschlag vermochte nur wenig zu interessieren; der Sänger indessen zeigte feinstes Verständnis der Lisztschen Melodieführung und brachte beide Sonette, deren Klavierbegleitung von Wittenbecher und Busoni geschmackvoll für Orchester umgearbeitet ist, zu schönster Wirkung. Senius ist zurzeit wohl der beste Liszt-Interpret. Nikisch hatte einen besonders guten Tag, er dirigierte mit voller Hingabe an den Stoff voll Schwung und geistig frischlebendig. — Ebenfalls in der Philharmonie gab es einen Siegfried Wagner-Abend. Außer Beethovens „Achter“, Liszts „Mephisto-Walzer“ und dem „Meistersinger-Vorspiel“ brachte der Sohn des Hauses Wahnfried das Vorspiel und den zweiten Akt seines „Banadietrich“, dann noch einen Zwiegesang aus seiner neuesten Oper „Schwarzschwanenreich“ zur Aufführung. Die Beethovensche Symphonie haben unsre Philharmoniker recht hübsch gespielt, das Liszt'sche Werk aber faßte der Dirigent recht geist- und schwunglos an. Seine Opernbruchstücke zeigen genaue Kenntnisse der väterlichen Partituren und ein gewisses Geschick, das Orchester wirkungsvoll zu behandeln, aber herzlich wenig eigene Erfindung. Wie aber der Sohn den Mut fassen kann, aus seines Vaters „Tristan“ das Liebesduett (As) so auszubeuten wie in seinem neuesten Werke, ist mir unbegreiflich, und noch unbegreiflicher der Enthusiasmus des Publikums, das kaum noch einen Unterschied zwischen Vater und Sohn mit seinen Beifallsbezeugungen macht. Von den Künstlern, die in diesem Konzerte mitwirkten, ragte ein junger Tenor aus Elberfeld, Karl Schröder, durch Schönheit der Stimmittel besonders hervor, wie auch der Baßbuffo Heinrich Schulz (Weimar) durch charakteristische Ausgestaltung seiner Partie, während Heinrich Hensel (Wiesbaden) sein Organ gar zu stark forcierte. Als treffliche Künstlerinnen zeigten sich die Damen Lilly Hafgren-Waag (Mannheim) und Anna Jakobs (Magdeburg).

E. E. Taubert

Bronislaw Huberman hat schon oft die Konzerte von Beethoven und Brahms gespielt, die er in jeder Hinsicht vortrefflich beherrscht, allein im großen Saal der Philharmonie vermißt man an seinem bestrickenden Ton doch jene Größe und Kraft, ohne die diese Konzerte doch nicht völlig zur Wirkung kommen. Das Philharmonische Orchester wurde dabei mit beneidenswerter Sicherheit und Umsicht von

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hermann Wetzler aus Riga geleitet, der auch bei der Vorführung der e-moll Symphonie von Brahms sich als Dirigent von nicht alltäglicher Fähigkeit bewährte. — Carl Flesch spielte Mozarts A-dur und das Brahmssche Konzert, sowie dazwischen die d-moll Suite von Bach so vollendet wie nur möglich. — Robert Kahn, der, wenn er gut aufgelegt ist, im Kammermusikspiel seinesgleichen sucht, hatte sich mit dem Violoncellisten Hugo Becker zu einem modernen Sonatenabend zusammengetan. Endlich lernten wir dabei Max Regers op. 78 kennen; wenn dessen Finale auch ziemlich nichtssagend ist, so sind die vorangehenden Sätze, insbesondere das genial hingeworfene, gespenstische Scherzo und das Thema mit Variationen wie kaum ein anderes Werk des gar zu fruchtbaren Komponisten geeignet, sich für ihn zu begeistern. Nach ihm mußte die noch ungedruckte neue Sonate in d-moll von Robert Kahn von vornherein abfallen. Gerade weil ich zu den Verehrern dieses Tonsetzers zähle, darf ich sagen, daß dieses sein neuestes Werk mich enttäuscht hat. Es lehrt uns Kahn von keiner neuen Seite kennen, wenngleich das Finale vielleicht energischer und kraftvoller ist, als sonst die meisten Sätze seiner an Poesie reichen Kompositionen. Manches Feine enthält auch der Variationensatz, der in gewissem Sinne langsamen Satz und Scherzo zugleich vertritt. Aber im allgemeinen, besonders im ersten Satz, begegnen zu viele Phrasen, kann die Freude an dem schönen Klaviersatz und der sorgfältigen Arbeit über die Schwäche der zu wenig Neues bietenden Erfindung kaum hinwegtäuschen. Auch kann ich das Violoncell nicht günstig behandelt finden, besonders im ersten Satz. Richard Strauß' längst beliebt gewordene Sonate op. 6 beschloß den Abend. — Auch das Sevčik-Quartett brachte mir diesmal eine Enttäuschung: mit Brahms' B-dur wußte es nichts Rechtes anzufangen und den ersten Satz von Beethovens A-dur Quartett behandelte es fast lieblos. — Famos spielte das Böhmische Quartett Tschaikowsky's F-dur, dessen langsamer Satz unverkennbar Schumanns Einfluß zeigt; das weitere Programm bestand aus einem Haydn und dem unvergleichlichen C-dur Quintett von Schubert, bei dem Wilhelm Engel aus Hamburg das zweite Violoncell übernommen hatte. — Das Klingler-Quartett brachte in vortrefflicher Wiedergabe zwischen Schumanns A-dur und Beethovens cis-moll das fünfte, noch ungedruckte Quartett von Friedrich Gernsheim (op. 83 A-dur) zur Uraufführung und zwar mit bestem Erfolge. Die Frische der Erfindung des Werkes, das in der ausgezeichnet beherrschten Form der Klassiker geschrieben ist, läßt nicht im mindesten vermuten, daß der Komponist es in seinem 72. Lebensjahr geschaffen hat. Auf zwei sehr melodiösen, sich dem Ohre sofort einschmeichelnden Themen, die freilich keinen rechten Gegensatz zueinander bilden, ist der erste Satz aufgebaut. Wie Programmusik mutet das durch Anwendung der Dämpfer eigenartig gefärbte, recht originelle Scherzo an: man hört gewissermaßen den Wind Musik machen oder Gespenster dahinhuschen und wundert sich, daß ein kräftiger Marsch das Trio bildet. Herrlich im Klang, von wahrhaft vornehmer Thematik ist der langsame weihevolle Satz, der teilweise an Brahms gemahnt, sicherlich aber zu dem Ergreifendsten gehört, was neuerdings in einem Quartett niedergelegt ist. Ein flottes Finale, dessen erstes Thema ein lustiges Figurenspiel ist, während das zweite im Rhythmus und Klangcharakter weit eigenartiger und inhaltsreicher sich darstellt, schließt dieses Quartett, das ich noch über Gernsheims allgemein anerkanntes viertes in e-moll stellen möchte. — Sam Franko gab mit dem Blüthner-Orchester noch einen zweiten Orchesterabend alter Musik, für den ihm namentlich die Musikhistoriker dankbar sein müßten, da auch des neuentdeckten Wieners Georg Matthias Monn (1717—1777) wertvolle A-dur Sonate für Streichorchester und Klavier (Alexis Hollaender) neben Locatelli's Trauersymphonie auf dem Programm stand. Nardini's e-moll Konzert fand eine treffliche Interpretin in der jungen Geigerin Emily Gresser. Monsigny's Chaconne und Rigaudon aus „Aline" sollte jedes Orchester spielen. Sehr gefiel auch Grétrys Ouvertüre zu „L'épreuve villageoise" und eine Zusammenstellung von Balletmusikstückchen; eine Fundgrube reizender Rokoko-Musik bieten die Grétry'schen Opern. Wilhelm Altmann

Am 7. symphonischen Musikabend des Berliner Konzertvereins spielten Frieda Kwast-Hodapp, James Kwast und Max Reger das C-dur Konzert für drei Klaviere von Bach, dessen wundervolles Adagio zu dem Tiefsten gehört, was der Meister ersonnen hat. Das Zusammenspiel entsprach, was rhythmische Präzision anbelangt, leider nicht den gehegten Erwartungen. Den Höhepunkt des Abends bildete eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe von Regers Hiller-Variationen durch Josef Stransky und das trefflich disponierte Blüthner-Orchester. Unter den Orchesterkompositionen Regers steht dieses Werk unstreitig an erster Stelle. Hier dämmt die Kunstform die sonst bei ihm so oft zu beobachtende Neigung zu uferlosem Weiterkontrapunktieren und Fortphantasieren in wohltätigster Weise ein. Die Form zwingt den Tonsetzer zur Konzentration; und diesem Zwang verdankt man eine der gehaltvollsten Schöpfungen der Gegenwart, deren Schluß eine geradezu grandiose Steigerung bringt. Gertrud Fischer-Maretzkis intelligenter Vortrag erschöpfte den Stimmungsgehalt einiger Regerscher Lieder; um ein gut Teil der Wirkung brachte sich der begleitende Komponist selber durch seine nachgerade zur Manier werdende übertriebene Zurückhaltung am Klavier. Den Abend hatte die Haydnsche c-moll Symphonie No. 9 eröffnet. — Sydney Biden besitzt einen klangvollen Bariton, den er mit Geschmack zu verwenden versteht. Zu loben ist besonders seine für einen Ausländer musterhafte Aussprache. Willy Renz

Therese Laurent (Violine) ist ein vielversprechendes Talent: ihr Ton ist zwar sehr zart, aber von erlesener Schönheit und Süßigkeit, ihre Bogenführung ist sicher und elegant und ihre Technik für eine junge Dame bewundernswert. Daß bei alledem die Persönlichkeit noch zurücktritt, kann ihr nur als ein Vorzug angerechnet werden. Und sie wählte klug als Hauptstück Mendelssohns Violinkonzert. Das war ein einziges Vergnügen, dieses junge hochbegabte

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wesen das in seiner reinen Kunst unvergleichliche Werk vortragen zu hören. Ihre Schwester Marguerite, die im Doppelkonzert für Violine und Violoncell mitspielte, machte durch ihr schönes Können und ihre größere Reife einen sehr vorteilhaften Eindruck. — Gregor Beklemischeff hatte diesmal einen schlechten Abend. Er ließ sich in den Liszt'schen „Harmonies poétiques et religieuses" vernehmen; das war, da er zu derlei Kunst eine zu geringe metaphysische Beanlagung besitzt, kein glücklicher Einfall. Man sah: ihm ist Musizieren aus „erster Hand" nicht gegeben. Er bietet sein Bestes in mehr ornamentalen Stücken: der „andere" Liszt, ein Teil Bach, Tausig, und Werke, die eine Tradition aufweisen, sind wahrscheinlich sein Gebiet. Von der Verdunkelung des Saales, dem besten Mittel, die Hörer einzuschläfern, muß in allen Fällen abgeraten werden. — Georges Enesco (Violine) ist einer der besten Vertreter seines Instrumentes überhaupt: das ersah man aus dem Vortrage der Bachschen Fuge aus der C-dur Sonate für Violine allein. Sein Ton ist von vollendetem Reiz in der Kantilene und im Piano, und seine Technik so leicht wie nur bei ganz wenigen. Leider beleidigt er öfters das feinere Gefühl; von inniger Versenkung in den Gesamtinhalt eines Satzes kann bei ihm nicht die Rede sein: er klebt an Einzelheiten und oft genug an Äußerlichkeiten. Für den verhinderten Edouard Risler trat Paul Goldschmidt ein, der den Geiger vortrefflich unterstützte. — Luise Geller-Wolter ist eine treffliche Gesangskünstlerin: junge Kräfte können in jeder Beziehung von ihr lernen. Aber eben darum müssen wir es aussprechen, daß ihre Darbietungen nicht mehr in den Konzertsaal gehören: wer in jedem Moment erkennen läßt, daß Natur und Können einander im Wege sind, der sollte aufs Auftreten verzichten. — In Eugen von Kerpely lernten wir einen Cellisten von nicht gewöhnlichen Gaben kennen; insbesondere fällt die Schönheit und Vielfarbigkeit seines Tones (auch in den gefährlichen hohen Lagen) auf, und der Musiker gibt sich ganz dem Werke hin. Auch bei dem Pianisten Dr. Jenö Kerntler, der mitwirkte, ist die leichte Hand und der feine Anschlag zu loben. Mehr individuelle Auffassung wird bei beiden mit der Zeit sich sicherlich einstellen. — Eugenie Konewski (Violine) streicht zu scharf und verdirbt sich damit die besten Wirkungen; auch der Tonansatz ist tadelnswert, aber die Technik ist sonst solide und die musikalische Wiedergabe natürlich: namentlich Leidenschaftliches kommt gut heraus. Von ihrem Begleiter, dem Pianisten Emil Frey, kam (unter Mitwirkung des ausgezeichneten Cellisten Marix Loevensohn) ein Trio zur Aufführung, das beim Rubinsteinpreis-Wettbewerb St. Petersburg 1910 preisgekrönt wurde. Es ist mit allem Raffinement auf die seelische Wirkung hingeschrieben, aber das rächt sich unheimlich, so daß man auch mancher aufrichtig empfundenen Stelle nicht traut. Arno Nadel

Alfred Wittenberg, den wir schon seit mehreren Jahren mit Recht zu unseren besten Geigern zählen, spielte in seinem zweiten Konzert eine Violinsonate von Richard Rößler mit dem Komponisten am Klavier. Die Vorzüge der Komposition bestehen in dem formalen Aufbau und dem klangschönen Satz, störend wirkt die unverkennbare Beeinflussung durch Brahms. — Elsa Rompe (Klavier) und Hjalmar von Dameck (Violine) gaben ein gemeinschaftliches Konzert. Hervorragende musikalische Eigenschaften hatten beide nicht aufzuweisen. — Elsa Rieß besitzt eine kräftige und klangschöne Stimme, bei der jedoch die Übergänge der Stimmregister noch zu plötzlich sind. Der Vortrag ist beseelt, aber bei den feinen lyrischen Stellen zu dramatisch. — Elsa von Grave (Klavier) und Louis Persinger (Violine) boten im Zusammenspiel mit der Sonate für Violine und Klavier op. 108 von Brahms eine sehr gute Leistung. Das Solospiel der Pianistin klang etwas matt, dagegen erfreute der Geiger durch den fein empfundenen Vortrag des Es-dur Konzerts von Mozart. — Der frühere Hofkapellmeister Johannes Doebber sang in seinem diesjährigen Konzert hauptsächlich Lieder lebender Komponisten. Die Stimme klingt voll, aber noch nicht mühelos genug. Die Hauptvorzüge Doebbers liegen im Vortrag, in dem er bei einigen Liedern Meisterliches leistete. — Conrad Hanns sollte, bevor er wieder öffentlich auftritt, erst seine Nervosität, unter der sein Spiel sichtlich litt, bekämpfen. Er hat hierzu um so mehr die Verpflichtung, als er allem Anscheine nach eine musikalische Natur ist. Max Vogel

Das Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester veranstaltete unter Leitung seiner Dirigentin Elisabeth Kuyper ein Symphoniekonzert, das sich großer Teilnahme erfreute und viel Beifall fand. Mit der Gründung dieses Ensembles, das nur an den Pulten der Flöten und Streicher (mit Ausnahme der Bässe) mit Damen besetzt ist, verknüpft sich ein doppelter Zweck: seinen Mitgliedern ein neues Arbeitsfeld zu eröffnen und zu billigen Preisen gute Volkskonzerte zu bieten. Es wurde mit Lust und Liebe musiziert; das Streicherkorps, sehr gut besetzt, gab zur Erreichung eines gesättigten Klanges sein Bestes her, so besonders in Bachs d-moll Konzert für zwei Violinen (Elsa Mendel-Oberüber und Käthe Soehnge). Der Dirigentin gebührt das Lob, die Einstudierung in sorgfältiger Weise besorgt zu haben; sie waltete ihres Amtes in äußerlich wenig gefälliger Form zwar, doch umsichtig genug, um das junge Orchester über alle Fährnisse zu geleiten. — Die livländische Pianistin Harriet von Müthel hielt einen Vortrag „über die Mittel, durch die unsere großen Meister uns in den Stand gesetzt haben, auf kürzestem Wege eine künstlerische Durchbildung in der Musik zu erlangen". Nach dieser Ankündigung sollte man meinen, an der Hand von Meisterwerken etwas über den erzieherischen Einfluß auf unsere musikalische Bildung zu erfahren. Weit gefehlt! In sprunghafter, dabei höchst weitschweifiger Rede, wobei auch die böse Kritik ihr Teil abbekam, sprach die Rednerin über die modernen Prinzipien unserer Klaviertheoretiker, bei denen sie schon das Wesentlichste dessen, was ihr selbst als „die wahre Art, das Klavier zu spielen" galt, vorfand, — nur ein „Etwas", ein kleines „Etwas" fehlte noch. Worin nun dieses „Etwas" bestand, war nicht mit Sicherheit aus ihren Worten zu erkennen. Statt der ausgiebigen rhetorischen Leistung wäre es nun bei weitem anschaulicher und interessanter gewesen, die Pianistin an dem Platze, an dem sie

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

am besten und sichersten alle schönen Theorieen in die Praxis hätte umsetzen können, nämlich — am Klavier zu sehen. — Ein Trio-Abend vereinigte Fritz Lindemann (Klavier), Jan Gesterkamp (Violine) und Hermann Beyer-Hané (Cello). Ich hörte Brahms' C-dur Trio op. 87 in recht verständiger, nobler Wiedergabe. Herr Lindemann, bisher als Begleiter bestens bekannt, dokumentierte sich an diesem Abend als ausgezeichneter Kammermusikspieler mit delikater Tongebung und sauberster Technik. — In dem vorletzten der sechs zu absolvierenden Konzerte spielte Henri Marteau an erster Stelle Bachs a-moll Konzert, wie immer mit schönem und großen Ton, nur, wie mir schien, gelegentlich zu starr im Rhythmus und wie im herrlichen Andante ohne weitgehendere Modifikation des dynamischen Ausdrucks, den das Stück nach modernem Empfinden sehr gut vertragen kann. Das Blüthner-Orchester unter Hofkapellmeister Sahla spielte zu robust, das polyphone Gewebe des ersten Satzes kam nicht rein genug heraus, und vom Continuo hörte man nur gelegentlich etwas, bescheiden und schüchtern, wie wenn der lange Kasten noch um Entschuldigung für seine Existenz bäte. Außerdem hörte ich den ersten Satz des Violinkonzerts op. 42 von Friedrich Gernsheim, der sehr gut klang und vom Komponisten in bestimmter und umsichtiger Weise dirigiert wurde. — Eine recht schätzenswerte Leistung vollbrachte Betty Tennenbaum (Violine) mit der Wiedergabe des a-moll Konzerts von Dvořák, in dem die Geigerin eine sichere Beherrschung des musikalischen Gehalts wie der technischen Anforderung zeigte. Zweifelsohne steckt in ihr ein nicht gewöhnliches Können, dazu ein Ernst, den Dingen auf den Grund zu gehen, der schon eines besonderen Hinweises lohnend erscheint. — Ossip Gabrilowitsch erfreute wieder durch die aparte und klangschöne Interpretation einiger klassischer Werke. — Ziemlich gute Anlagen zeigte auch Boris Kamtschatoff, der Bachs d-moll Toccata in der Bearbeitung von Tausig in nicht hinreichend großzügiger Plastik erstehen ließ und Beethovens Phantasie-Sonate op. 27 im ersten Satz schneller als gewohnt, den Schlußsatz aber in zulänglicher Interpretierung zum Vortrag brachte. — Bei Julius Dahlke (Klavier) wird sich noch manches abschleifen und klären müssen, ehe er mit Erfolg in Konkurrenz mit seinen grösseren Kollegen treten kann. Er ist nicht frei von störenden Manieren — siehe Bachs ‚Chromatische' —, gibt kaum Spuren von eigenem Nachschaffen und kann vorläufig nur eine gewisse nicht üble Technik und solide Schulung ins Treffen führen. — Wenig Erfreuliches fand ich an dem Klavierspiel Anna Francks, speziell an ihren Chopin-Vorträgen. Dem Wesen dieses Meisters blieb sie fast das meiste schuldig, so phantasielos und nichtssagend kam alles hervor, gar nicht erst zu reden von bösen technischen Verfehlungen, Ungenauigkeiten in der Textzitierung und falschem Pedalgebrauch. — Desselben Tonpoeten h-moll Sonate hörte ich von Gertrude Pepperkorn, die sich mit dem schönen Werke im ganzen recht zufriedenstellend abfand. Bei dieser sympathischen Pianistin reichen sich künstlerischer Wille und gutes Können die Hände. In ihren weiteren Darbietungen — es waren mehrere kleine Stücke Chopin's — befestigte sie nur die gute Meinung, die ich bereits von ihr gewonnen hatte. — Die Tage der Sängerin Aina Mannerheims liegen wohl schon weiter zurück. Was sie zeigte, waren Schönheitsspuren einstiger Gesangskunst. Außer einigen französischen Kompositionen hörte ich mehrere kandierte Sjögren'sche Lieder auf Texte Julius Wolffs, die nicht gerade geeignet waren, die gedrückte Stimmung irgendwie zu verbessern. — Ganz unreif und für eine ernsthafte Besprechung unmöglich sind die Gesangskünste Elly Thomas'. Dazu ein Begleiter, der nicht einmal den Notentext der bekanntesten Schubertlieder richtig wiederzugeben vermag. Die Veranstaltung mutete wie ein vorbeigelungener Karnevalsscherz an. — Wenig ausgeglichene Gaben bescherte uns die Sängerin Gita Lénart Ein Goethe-Heine-Abend gab Gelegenheit, ihr teilweise sehr akzeptables Vortragsta'ent zu zeigen, so kam „Der Atlas", die „Meeresstille" deklamatorisch zu guter Wirkung, soweit die Erschöpfung des dramatischen Gehalts in Frage kam; in rein musikalischer Hinsicht wäre hingegen mancherlei zu beanstanden, da es, wie bereits gesagt, an einer gleichmäßigen Durchbildung der Stimme fehlt. Material ist gewiß vorhanden, was also noch fehlt, ist gewissenhaft-ernstes Gesangsstudium. — Der im Oratoriengesang bewährte Baritonist Hermann Weißenborn sang mit angenehmem und ausdrucksvollem Organ, das einer profunden Kraft nicht entbehrt, außer Liedern von Schumann 5 Schilflieder (Lenau) von Kurt Hösel, die recht gut gefallen konnten. Von dem übertrieben weltschmerzlerischen Getue sich möglichst fernhaltend, tritt in ihnen ein Talent zutage, das den Grundton jeder der in der Farbe so ähnlichen Stimmungen bestens trifft und dem melodische Einfälle nicht ermangeln. Weißenborn setzte sich für die weiterer Beachtung zu empfehlende Neuheit mit warmem Empfinden und schönem Können ein. — Auch Elisabeth Hartmann verdient anerkennende Worte. Ihre starke und durchgebildete Stimme kam in den Beethovenschen sechs Gellert-Gesängen zu vorteilhafter Wirkung. Ich glaube, daß der getragene Oratorienstil sich am besten für sie eignen würde; für Leidenschaftlichkeit und raschere Beweglichkeit ist ihre Tongabe zu dickflüssig, vielleicht auch ihr Temperament zu wenig rege. Gustav Kanth

Ein großes, abendfüllendes Chorwerk brachte Bruno Kittel mit seinem Privatchor und dem Philharmonischen Orchester zur Aufführung: die symphonische Dichtung „Das verlorene Paradies" von Enrico Bossi. Das Werk gliedert sich in einen Prolog und drei Teile und verwendet Chor, Fernchor, Soli, Orchester und Orgel. Das italienische Buch hat Villanis nach Milton gearbeitet, und die deutsche Übertragung haben John Bernhoff und Wilhelm Weber besorgt. Durch diese Bearbeitungen und Zurechtstutzereien hat das Original viel verloren, die Dichtung sieht verworren aus, und die dem Ganzen zugrunde liegende Idee ist unter dem Wust unbeholfener Phrasen kaum zu erkennen. Leider steht es um die Musik nicht besser. Bossi ist ein Italiener der alten Schule. Die Melodie gilt ihm mehr als das Charakteristische. Und so musiziert er denn mit gleichen Farben und Effekten, als gälte seine Musik einer harmlosen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pantomime. Gewiß, er schreibt seine Leitmotive, er macht mit allen Mitteln des Orchesters Lärm — aber wie dürftig und nichtssagend klingt das alles! Hölle und Paradies sind in hübscher unterhaltender Manier geschildert. Und für schmachtende Weisen ist gleichfalls gesorgt. Eigene Züge besitzt diese Musik nicht. Höchstens einige Chorstellen und die Instrumentalsätze des zweiten Teils zeigen Talent. Ich sehe in dem Stück, das zwischen oratorischer Form und symphonischer Dichtung hin- und herschwankt, keinen Kunstwert. Die Aufführung bedeutete für den Chor und den Dirigenten eine große, anerkennenswerte Leistung. Von den Solisten nenne ich nur Margarete Ober, die sich durch den herrlichen Vortrag der Belial- und Uriel-Partie auszeichnete. — Zwei neue Orchesterstücke hörte ich in dem Konzert von Arnold Schattschneider, eine große Symphonie (No. III)) von Ernst Rudorff und eine Serenade von Max Marschalk. Beide Werke könnten ihrer Stilistik nach Jahrzehnte auseinanderliegen. Rudorff gehört in die Richtung der Mendelssohn-Schule, er schließt sich etwa an Rietz, Reißiger und Ferdinand Hiller an. Seine Symphonie ist gut gearbeitet, formell und kontrapunktisch mit großem Geschick entworfen. Moritz Hauptmann würde seine Freude daran haben können. Ruhig, voller Würde, ohne Aufregungen fließt diese Symphonik dahin, ohne dem Musiker viel zu sagen. Ein inhaltsarmes Stück. Ein Spiel mit nichtssagenden ermüdenden Figuren. Die Serenade von Marschalk zeigt einen gewandten, modernen Musiker. Die Themen sind charakteristisch entworfen und das Kolorit ist reich und mannigfaltig, so daß sich das Stück auf dem Programm unserer Orchesterabende einbürgern könnte. Drei hübsche Genrebilder, die von Lust und Freude und von stiller Träumerei zu erzählen wissen. Schattschneider dirigierte die Werke mit großer Umsicht und Energie. Nur müßte er in seiner Direktion nicht zu beweglich werden. — Der Pianist Ossip Gabrilowitsch ist gleichfalls ein sicherer und zuverlässiger Dirigent. Aber es fehlt ihm doch das nötige Temperament. Er läßt sich kaum aus seiner Ruhe, aus einer gewissen stillen Beschaulichkeit herausbringen. Das wurde namentlich der symphonischen Dichtung „La jeunesse d'Hercule" von Saint-Saëns gefährlich. Elgar und Fauré, dessen „Pelléas und Mélisande"-Suite eine stimmungsvolle, wenn auch nicht tiefgehende Musik bringt, gelangen besser. — Henri Marteau spielte in seiner bekannten herrlichen Weise ein neues Violinkonzert von J. Lauber. Eine dürftige, armselige Komposition, unpersönlich und farblos. Mehr ein Aneinanderreihen schwacher Themen als ein Entwickeln musikalischer Gedanken. Marteau setzte seine ganze bewundernswerte Kunst für dieses Konzert ein. — Karl Hoyer ist ein tüchtiger, routinierter Orgelspieler. Technisch gibt es für diesen jungen Musiker scheinbar keine Schwierigkeiten. Seine Registrierung klingt fein und lebensvoll, ist aber nicht immer im Klang differenziert genug (Reger, Fuge). Die Orgelsymphonie von Widor, die er neben einer Phantasie von Reger spielte, will die Orchestereffekte auf die Orgel übertragen. Ein hübscher Versuch, der nur an der musikalischen Kraft Widors gescheitert ist. Seine Themen stehen oft hart an der Grenze eines vornehmen Orgelstils. — Gertrud Fischer-Maretzki hatte für ihren zweiten Liederabend ein interessantes, originelles Programm aufgestellt. Das Thema ihres Entwurfs lautete: „Gleiche Gedichte in verschiedener Komposition." Leider zeigte dies Programm doch nicht den rechten künstlerischen Sinn. Die bekanntesten Lieder waren einfach nebeneinandergestellt. Es war eher eine Beispielsammlung zu einem Vortrag, als ein Konzertentwurf. Der Hörer mußte durch dieses Experiment gelangweilt werden. Frau Maretzki sang ihre Lieder mit großer Sicherheit. Sie wurde aber durch die Begleitung Max Regers sehr behindert. Sein beständiges Säuseln und Schwelgen im weichsten Pianissimo ist bei Beethovens oder Schuberts gesunder Lyrik am unrechten Platz.

Georg Schünemann

Einen sehr starken und in jeder Beziehung wohlverdienten Erfolg hatte der Geiger Issay Mitnitzky. Der junge Künstler gehört schon jetzt zu den Bedeutendsten seines Faches. Er produziert einen schlackenreinen großen Ton und überwindet mit verblüffender Leichtigkeit und der größten Sauberkeit die schwierigsten Virtuosenkunststücke, ebenso wie er ergreifend zu singen versteht. — Erfreuliche Eindrücke hinterließ auch das Konzert der Violoncellistin Adèle Clément. Wenn man ihren Vorträgen auch etwas mehr Temperament wünschen möchte, so weiß die Dame doch durch ihre sehr musikalische Art zu interessieren, was besonders in der Suite von Bach für Cello solo zur Erscheinung kam. Die mitwirkende Pianistin Flora Joutard-Loevensohn zeigte sich in den oft gespielten Prélude, Choral et Fugue von Franck gleichfalls als sehr schätzenswerte Spielerin. — Über Margarete Michler (Gesang) und Else Malow (Violine) ist nichts Günstiges zu berichten. Beide stecken mit ihrer Kunst noch in den Kinderschuhen. Die Geigerin ist ja etwas weiter als ihre Partnerin, hat aber ebenfalls noch einen weiten Weg bis zur Reife. — Helene Glinz (Sopran) ist eine Anfängerin, der man Aufmunterung wohl zuteil werden lassen kann. Sie besitzt eine hübsche Stimme und ist in deren Behandlung und im Vortrag auf solchen Wegen, die sie gewiß zur Meisterschaft führen werden. In der Höhe hat sie ihre Mittel noch am wenigsten in der Gewalt. — Als eine vollwertige Künstlerin lernte man die Sängerin Anna Kaempfert kennen. Ihr strahlender Sopran gehorcht in allen Lagen einer hervorragenden Gesangskunst, unterstützt von mustergültiger Aussprache und vornehmem Vortrage. Sie absolvierte mit Hermann Zilchers ausgezeichnetem Akkompagnement ein Programm, das fast nur moderne Gesänge enthielt. Von diesen machten die Gaben von Josef Marx und Richard Trunk bedeutenden Eindruck. — Vorträge auf der Harfe allein wirken meist bald eintönig. Nur wenn jemand dieses schwierige Instrument so meisterhaft zu behandeln versteht wie Luigi Maria Magistretti, hört man mit Vergnügen und Genuß zu. Seine Technik ist direkt Staunen erregend, und man darf sich nicht wundern, daß das enthusiasmierte Publikum ihm Zugabe auf Zugabe abzwang. Auch der Geiger Giovanni Chiti steht mit seinem edlen und seelenvollen Tone auf achtunggebietender Stufe,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wenn auch die Sauberkeit schneller Passagen manchmal noch nicht ganz befriedigt.

Emil Thilo

BREMEN: Am 7. Abend der Philharmonie brachte Wendel außer Wagners „Faust"-Ouvertüre und „Tristan"-Bruchstücken wieder einmal den „Don Quixote". Das geistvolle, aber sehr gemischte Empfindungen erweckende Tonstück gewann ein besonderes Interesse dadurch, daß Pablo Casals' wundervolle Kunst den Ritter von der traurigen Gestalt in ausgezeichneter Weise verkörperte. Der 8. Abend bildete eine etwas späte Schumannfeier mit dem „Nachtliede" und „Paradies und Peri". Die Hauptpartieen des letzteren Werkes erhielten durch Tilly Cahnbley-Hinken, Gertrud Fischer-Maretzki und Anton Kohmann eine recht gute Wiedergabe. — In einem Extrakonzert unseres Orchesters erzielte unser trefflicher David Bromberger mit Beethovens Es-dur Konzert einen schönen Erfolg. — Nicht unerwähnt bleibe, daß Jan Kubelik uns — zum ersten Male — gewürdigt hat, von seiner allerdings bewunderungswürdigen Meisterschaft Kenntnis zu nehmen. — Auch Joan Manén ist wieder mit einem eigenen Abend erschienen. — Ganz besonders warme Aufnahme wurde endlich dem hier heimischen Kunstgenossen beider, dem von schwerer Erkrankung völlig wieder genesenen vornehmen Geiger Ernst Skalitzky zuteil.

Gustav Kissling

BRESLAU: Das 7. Abonnementskonzert des Orchestervereins machte uns mit einem Werke des ultramodernen Franzosen Maurice Ravel bekannt. Von einem Erfolge der „Rhapsodie espagnole" kann aber nicht berichtet werden. Das eigentümlich Zerstreute der Musik, die Methode, keinen musikalischen Gedanken zu entwickeln und zu steigern, vielmehr lauter Ansätze zu bieten, die wegen ihrer Beziehungslosigkeit wie losgerissene Fetzen herumflattern und nicht einmal als „Musik an sich" interessant sind, dafür konnte unser Publikum beim besten Willen keine Begeisterung aufbringen. Auch die vom Komponisten geforderte und für das Konzert eigens bezogene „Celesta" konnte das Werk Ravel's nicht retten. Das Bestreben des Orchestervereins und seines ausgezeichneten Dirigenten Dohrn, unser Publikum auch mit der modernen Musikproduktion bekannt zu machen, soll dagegen ausdrücklich anerkannt und durch die vorstehenden Ausführungen nicht gelähmt werden. Die Symphonie „Harold in Italien" von Berlioz und das Vorspiel und Bacchanale (Pariser Bearbeitung) aus dem „Tannhäuser" ergänzten den orchestralen Teil des Programms. Die umfangreiche Bratschenpartie in der „Harold"-Symphonie hatte in Paul Hermann einen idealen Vertreter. Felix Senius sang mit großer Wärme die Arie des Azael aus der Kantate „L'enfant prodigue" von Debussy und zwei Sonette des Petrarca von Liszt. Das 8. Abonnementskonzert brachte in feinster Ausfeilung die Symphonie No. 1 von Beethoven. Den wuchtigen Auftakt des Programms bildete die „Tragische Ouvertüre" op. 81 von Brahms, den verklärenden Schluß das Vorspiel und Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde". Dazwischen standen zwei Violinkonzerte: No. 2 von Bruch und das von Mendelssohn. Beide fanden ihren Meister in Eugène Ysaye. — Im 4. Kammermusik-Abend wurden mit bestem Gelingen das Oktett op. 166 von Schubert und das Septett op. 18 von Beethoven aufgeführt. — Unter der tüchtigen Leitung Hermann Behrs nehmen die Mittwochkonzerte mit gediegenen, nur etwas leichteren Programmen ihren ungestörten Fortgang. — Vortrefflich besucht sind die im Einverständnis zwischen Magistrat und Orchesterverein für die Schüler der Volks- und der höheren Schulen eingerichteten Schülerkonzerte mit Programmen, die vorher in den Schulen erläutert werden, und die der Fassungskraft der Jugend auch keine Schwierigkeiten bereiten. — Von auswärtigen Künstlern, die uns im Januar besuchten, seien erwähnt Frederic Lamond und Henri Marteau. — Großen Erfolg hatte das Konzert des Gesangvereins Breslauer Lehrer unter der ausgezeichneten Leitung von Max Krause.

J. Schink

DORTMUND: Einen seltenen Genuß bot Julius Janssen im Verein mit Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters in einem Kammermusik-Konzert durch die Wiedergabe von Mozarts Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, dem sich Schumanns Phantasiestücke für Klarinette und Klavier und Beethovens Hornsonate anschlossen. Meta Reidel aus Amsterdam sang mit edler Altstimme ernste Gesänge von Händel, Bach und Wolf. — In den Hüttner-Konzerten der letzten Wochen ließ der junge Geiger Culbertson seine Technik bewundern; Elly Ney spielte das Klavierkonzert in B-dur von Brahms mit verständnisvoller Vortragskunst und Henri Marteau mit der ihm eigenen Wärme und Überlegenheit Gernsheims klangschönes Violinkonzert unter Leitung des Komponisten, der auch seine packende Tondichtung „Zu einem Drama" zu schwungvoller, nachhaltiger Wiedergabe brachte. Hüttner verlieh der zweiten und dritten Brahmsschen Symphonie und der englischen Rhapsodie „Brigg fair" von Delius frisch pulsierendes Leben.

Heinrich Bülle

DRESDEN: In den Hoftheaterkonzerten kamen einige bemerkenswerte Neuheiten heraus. Die „Dionysische Phantasie" von Siegmund v. Hausegger erzwang sich als die geschickte Arbeit eines starken Talentes volle Hochachtung, ohne es indessen trotz prächtiger Ausführung unter Adolf Hagen zu einem rechten Erfolge zu bringen. Dagegen fand eine Symphonie a-moll des heimischen jungen Tonsetzers Kurt Striegler, die unter Schuchs Leitung ihre Uraufführung erlebte, eine durch mehrfachen Hervorruf bekundete sehr herzliche Aufnahme, von der, auch wenn man ein gut Teil auf Rechnung der persönlichen Beziehungen des Komponisten setzt, doch noch genug für das Werk übrig bleibt. Dieses ist die ernste Schöpfung einer ansehnlichen und wohlgeschulten Begabung und besticht vor allem durch die Ehrlichkeit, mit der Striegler ohne Berechnung und Prätention aus der regen musikalischen Seele heraus schafft. Dies ist in unseren Tagen der Künstelei und Effekthascherei so wohltuend, daß man darüber gern die Gleichförmigkeit der auf elegischen Grundton gestimmten Sätze in Kauf nimmt, zumal da alles gut klingt und eine solide Arbeit der hübschen Erfindungsgabe zu Hilfe kommt. Daß Fritz Kreisler mit dem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes einen großen Erfolg hatte, ist selbstverständlich, dagegen stand der Cellist Serge Barjansky noch nicht ganz auf der Höhe der sonst in den Hoftheaterkonzerten mitwirkenden Solisten, weil seinem in der Kantilene schönen Ton die Kraft und Tragfähigkeit bei bewegten Stellen dermaßen mangelt, daß das Passagenwerk verwischt wird und das Soloinstrument oft hinter dem Orchester völlig zurücktritt. — Im 4. Philharmonischen Konzert war Eugène Ysaye der gefeierte Mittelpunkt. Neben ihm gewann sich die Altistin Olga de la Bruyère durch schöne Stimmittel und verständnisvollen Vortrag rasch die Zuneigung der Hörer. — Ein Kompositionsabend von Leland A. Cossart zeigte diesen als Tonsetzer von entschiedenem Talent, erfreulicher Ausdruckskraft und reifem technischen Können. — Eine lange Reihe eigener Werke führte auch Hans Fährmann vor, den man durch ein Klaviertrio H-dur und zahlreiche Lieder abermals als hochbedeutendes, ausgereiftes schöpferisches Talent schätzen lernte. — Der Musiksalon Bertrand Roth durfte unter allgemeiner Anteilnahme die Vollendung seines ersten Jahrzehntes begehen, in dessen Verlauf er durch die darin waltende zielbewußte und begeisterte Künstlerarbeit zu einem bedeutenden Faktor des hiesigen Musiklebens geworden ist. Der Hausherr, der sonst bescheiden hinter anderen sich zurückzuhalten pflegt, bot in der Jubiläumsaufführung einen prächtigen Variationensatz über ein Thema im Volkston für Klavier aus der eigenen Feder, sowie einige neue schöne Lieder, für die er in Frau Schabbel-Zoder eine vorzügliche Interpretin gewonnen hatte. — In Helene Martini-Siegfried lernte man eine Mezzosopranistin von hoher Stimm- und Vortragskultur kennen, deren Liederabend eine erfreuliche Neuerscheinung bedeutete, — Eduard E. Mann, der hochgeschätzte Dresdener Tenorist und Gesangspädagog, erwarb sich ein Verdienst mit der vollständigen Wiedergabe der Schubertschen Liederfolge „Die schöne Müllerin", wobei Dr. Otto Richter zwar mit einem einleitenden Vortrag über den Dichter und den Tonsetzer zu fesseln wußte, aber mit seinen kurzen Erklärungen zwischen den einzelnen Liedern deren künstlerische Einheit zerriß. — Ein Klavierabend der temperamentvollen Luise Gmeiner und ein Schubertabend des Leipziger Gewandhausquartetts im Verein mit dem ausgezeichneten Pianisten Emil Kronke seien als genußreiche Veranstaltungen noch genannt. F. A. Geißler

EISLEBEN: Hier erlebte am 10. Januar G. F. Händels letztes Oratorium „Jephta", bei dessen Aufzeichnung der Meister erblindete, seine erste deutsche Aufführung auf Grund des Originals, wie es die Händelgesellschaft 1885 herausgab. Dr. Hermann Stephani, der Dirigent des Eisleber Singvereines, brachte das Werk in eine gebrauchsfertige Form im Sinne der Chrysanderschen Prinzipien. Nach dramatischen Gesichtspunkten wurden Kürzungen angebracht, aber immer noch nicht soviel, daß die berechtigte Forderung: Aufführungsdauer eines Händelschen Oratoriums höchstens zwei Stunden — erfüllt würde. So wie der „Jephta" jetzt vorliegt, nimmt er volle drei Stunden in Anspruch. Die Neubearbeitung Stephanis schließt sodann eine Neuübersetzung fast der Hälfte des Textes, genaue Vortragsbezeichnung, Ausschreibung des Continuo und gänzliche Neufassung (textlich wie musikalisch) gewisser Stellen ein. Diese Stellen sind am Schlusse, wo Händels Gedanken, wie auch H. Kretzschmar ausspricht, nicht mehr den gewohnten Höhenflug nehmen. Stephani führt alles auf eine religiöse Idee hinaus (vgl. das Vorwort des neuen, bei C. F. W. Siegel erschienenen Textbuches) und findet dafür recht glückliche, sinnreiche Worte. Musikalisch benutzt er das Largo aus dem zweiten Concerto grosso und speziell für den Schlußchor das glanzvolle Krönungsanthem. Wo er Eigenes (wie in dem Engelrezitativ) hinzugefügt hat, fällt die Musik aus dem Stile. Im übrigen bedeutet Stephanis fleißige, mühevolle Arbeit jedenfalls ein hohes Verdienst, zumal in dem Werke eine wunderbare Fülle musikalischer Schönheiten steckt und eine dramatische Kraft lebendig ist, wie wir sie in des Meisters hehrsten Oratorien antreffen. Dem Chore fallen umfangreiche, glänzende Aufgaben zu, und unter den Arien begegnet man wahren Prachtstücken. Der „Jephta" trägt Werte in sich, die eine Wiedererweckung in vollstem Maße verständlich erscheinen lassen. — Die Aufführung war unter den obwaltenden Verhältnissen eine ausgezeichnete. Chor und Orchester (Musiker der Eisleber Bergkapelle und der Kapelle des 36. Inf.-Reg. aus Halle) waren tüchtig bei der Sache. Stephani dirigierte mit Schwung und Begeisterung. Unter den Solisten gebührte die Palme der Altistin Grete Rautenberg aus Essen. Das Werk fand eine enthusiastische Aufnahme.
Paul Klanert

ELBERFELD: Das 2. Solistenkonzert vermittelte die Bekanntschaft des hervorragend begabten Pianisten Alfred Hoehn, dem als Beethovenspieler technische Bravour und charaktervolle Tongebung, wenn auch noch nicht volle Reife der Auffassung eigen ist. Im 3. Konzert legte das Klingler-Quartett durch die wundervolle Wiedergabe Beethovenscher, Brahmsscher und Mozartscher Kammermusikwerke Zeugnis seiner hohen Künstlerschaft ab. — Das 4. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft war Brahms gewidmet, dessen Variationen über ein Haydnsches Thema und dritte Symphonie unter Leitung von Dr. Hans Haym vom Orchester ausgezeichnet ausgeführt wurden. Brahms' Konzert für Violine und Violoncell op. 102 war das Geschwisterpaar May (Violine) und Beatrice Harrison (Violoncello) im allgemeinen nicht gewachsen. Dagegen trat die hervorragende Künstlerschaft der Cellistin bei Dvořáks „Waldesruhe" und die der Geigerin bei Saint-Saëns' Introduktion und Rondo zutage. — In einer Solistensoiree spielte Dr. Neitzel mit seiner Schülerin Mathilde Dreißen und Heinz Schüngeler das Bachsche Triplekonzert, das ebenso künstlerisch bedeutend zum Vortrag kam wie Griegs Altnorwegische Romanze, das Scherzo von Saint-Saëns und Les Préludes von Liszt, sämtlich für zwei Flügel (Ibach-Flügel mit Strahlenklaviatur). Angèle Vidron bewährte ihre Kunst in der Glockenarie aus „Lakmé" und Liedern von Otto Lohse und Fritz Fleck. — In dem Konzert des vielseitigen Künstlers Robert

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kothe wußte dieser in alten und neuen deutschen Volksliedern zur Laute als Sänger, Vortragskünstler, Mimiker und Komponist aufs lebhafteste zu interessieren. — Der 3. Kammermusik-Abend des Elberfelder Streichquartetts (Julian Gumpert, Hellmuth Rudolph, Karl Paasch, Alfred Saal) ist durch den trefflichen Vortrag des famosen g-moll Quartetts von R. Glière und die ebenso geschmack- wie empfindungsvollen Liedervorträge von Therese Funck (Mezzosopran) besonders erwähnenswert.

F. Schemensky

ESSEN: Außer den „Jahreszeiten" hörten wir im Musikverein Strauß' f-moll Symphonie, ferner Schillings' fröhliches „Hochzeitslied" und Joachims Violinkonzert in der Wiedergabe durch Flesch. — Im Frauenchor, der u. a. Lisztsche Chöre bot, wartete Arrigo Serato auf. In einem Kirchenkonzerte weckte J. Ebing Pergolese's Stabat mater aus langer Vergessenheit auf.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Mit einer ausgezeichneten, eindringlichen Aufführung der „Missa solemnis" Beethovens erfreute uns letzthin der Rühlsche Gesangverein unter der sicheren, belebenden Leitung Carl Schurichts. Das treffliche Soloquartett des herrlichen Werkes stellten Alida Noordewier-Reddingius, Maria Philippi, Dr. M. Römer und C. Braun. — Das 8. Freitagskonzert der Museumsgesellschaft brachte uns als Novität das achtunggebietende, symphonisch gearbeitete und thematisch zu innerer Einheit sich zusammenschließende Violinkonzert von Elgar, der auch hier wieder gelegentlich in einer Melodik mit mystischem Stimmungsreiz landet. Fritz Kreisler verhalf seiner Erstaufführung in Deutschland zu denkbar glücklichster Interpretation. Im 9. Konzert war Gerard Hekking mit dem liebenswürdigen Cellokonzert von Saint-Saëns der tüchtige Solist, der auch den Cellopart des Straußschen „Don Quixote" zu meistern wußte. Willem Mengelberg schuf das Werk unübertrefflich klar und plastisch nach, und ließ hiermit aufs neue erkennen, eine wie aparte, feine und geniale Seelenanalyse wir mit diesem „Don Quixote" erhalten haben, der kein schlecht gezimmertes Operntextbuch, keinen Bühnenapparat, sondern nur die Mittel der Musik bedarf, um auf jeden Einsichtigen, willig Mitgehenden zu wirken. Der Dirigent brachte außerdem Beethovens „Vierte", Mozarts „Jupiter"-Symphonie und Schumanns „Manfred"-Ouvertüre zu wohlgelungener Aufführung. Dann erschien Max Reger in persona an einem Kammermusikabend der genannten Gesellschaft, brachte mit einheimischen Künstlern sein problematisches Klavierkonzert op. 114 (d-moll), das im Larghetto offenbar sein Bestes bietet, und mit Frau Fischer-Maretzki als intelligenter Liedersängerin eine Reihe seiner Gesänge zu Gehör, von denen die schlicht und einfach gestalteten am meisten ansprachen. — Ein anderer Abend brachte uns eindrucksvolle Gesangsvorträge von Julia Culp, die Lieder von Schubert, Brahms und Hugo Wolf sang, sowie die Pariser Pianistin Germaine Arnaud, der Beethovens drittletzte Sonate weniger gut lag als Stücke von Schubert und Chopin. — Daneben gab's noch viel andere Kammermusik. Das Frankfurter Trio gedachte des 1887 verstorbenen Schweizer Komponisten Gustav Weber mit seinem liebenswürdigen B-dur Trio; die Frankfurter Trio-Vereinigung brachte des jüngeren Schweizers Volkmar Andreae f-moll Trio op. 1, das noch von Brahms und Mendelssohn beeinflußt ist, zur Geltung; die Neue Frankfurter Trio-Vereinigung veranstaltete einen Brahms-Abend; das Brüder Post-Quartett setzte sich für F. Volbach und H. Kaun ein. — Im letzten Opernhauskonzert unter Leitung Dr. Rottenbergs gab es eine Novität, die uns so wenig zusagte wie die bisher in diesen Konzerten gebrachten: die symphonische Dichtung „Griseldis" von Richard Mandl. Sie ist eigentlich eine Suite; doch die Bezeichnung würde sich rechtfertigen lassen, wenn der Inhalt, der ja die Form bestimmt, tondichterisch gestaltet wäre; das ist aber nicht der Fall. Bei aller guten und gediegenen Orchestertechnik herrscht die Banalität, und der Ausdruck trägt durchaus kein persönliches Gepräge. Immerhin blieb der äußere Erfolg, bei sorgfältiger Einstudierung, nicht aus. Moriz Rosenthal war der vortreffliche Solist des Abends, der mit der famosen „Akademischen Festouvertüre" von Brahms effektvoll abschloß. — Von guten Pianisten hörten wir ferner: Paul Goldschmidt, der maßvoller als früher geworden ist und ernst, doch nicht erschöpfend gestaltet, Bruno Hinze-Reinhold, dessen Art feinfühlig und subtil, doch manchmal etwas nüchtern und rationalistisch ist, und Lony Epstein, die große Fortschritte gemacht hat und sicher der Größe zuwächst. Dann beehrte uns Jan Kubelik nach mehreren Jahren mit seinem Besuche und zeigte, daß er ein kühler Techniker ohne viel Temperament geblieben ist. Saint-Saëns und Paganini gerieten ihm am besten. Franz von Vecsey, der sich zu einem ernsten Künstler entwickelt hat, gefiel uns mehr, obwohl auch bei ihm noch mehr Belebung zu wünschen wäre. Er spielte in einem „Elitekonzert", in dem sich weiterhin Karl Friedberg als echter Chopin- und Brahmsspieler bewährte und Lula Mysz-Gmeiner diesmal nicht so ganz auf der sonst gewohnten Höhe ihrer Sangeskunst erschien. — Susanne Dessoir erfreute neuerdings durch ein geschmackvoll bewußt gewähltes und ausgeführtes Programm. — In Fanny Hager lernte man eine stimmbegabte Mezzosopranistin von etwas herber Eigenart kennen. Auch Helene Wolff-May erweckte in anmutigen, poesievollen Liedern einige Hoffnung mit ihrem lieblichen Sopran, während Leila S. Hölterhoff, Nina Ormelli und Anna von Bertrab weniger fesselten und etwas ungleich berührten. Als tüchtige Begleiter fungierten Otto Bake, Fritz Lindemann, Bruno Hinze-Reinhold und Erich J. Wolff, von denen der letztere unbedingt den ersten Preis verdient.

Theo Schäfer

HAAG: Der Monat Dezember brachte uns einen Dirigenten-Austausch: Willem Mengelberg war Gastdirigent in Petersburg und Moskau, und an seiner Stelle leitete Wassili Safonoff zwei Konzerte des Concertgebouw-Orchesters aus Amsterdam. Die Programme waren selbstverständlich zum größten Teil der russischen Kunst gewidmet; dem Auftreten Safonoff's haben wir die Bekanntschaft zu ver-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

danken mit einer Symphonie von Scriabine, einer symphonischen Tondichtung nach Hauptmanns Drama „Die versunkene Glocke“ von Metzl, Variationen für Streichorchester von Arensky und einer Ouvertüre „La grande Pâque russe“ von Rimsky-Korssakow. Die zwei letztgenannten Werke haben uns am meisten gefallen: die Variationen sind feinsinnige und stimmungsvolle Bearbeitungen eines von leiser Wehmut umhauchten Originalthemas; in seiner Ouvertüre hat Rimsky-Korssakow russische Kirchenmelodieen sehr interessant und zu einem fesselnden Ganzen verwertet. Metzls Tondichtung zeigt stellenweise ein vielversprechendes Talent und ein zumal instrumentales tüchtiges Können, aber musikalisch hat das Werk zu wenig Logik in der Gedankenentwickelung, und es ist außerdem zu oberflächlich, um seinem literarischen Programm gerecht zu werden. Scriabines Symphonie enthält viel Schönes und Gewandtes, vermag aber bei Mangel an individueller und starker Erfindungskraft auf die Dauer nicht besonders zu fesseln. Außer den genannten Werken leitete Safonoff auch Aufführungen von Beethovens Coriolan-Ouvertüre, Mendelssohns Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“, Schumanns „Manfred“-Ouvertüre und zwei Tänze aus „Idomeneo“ von Mozart. Der Dirigent hat offenbar eine Vorliebe für starke Effekte, für das Großzügige; er vernachlässigt die feineren Details, um die großen Linien plastischer zu gestalten. Deshalb machte seine Tschaikowsky-Interpretation auch den tiefsten Eindruck. — Unser Musikleben stand übrigens im Zeichen der russischen Tonkunst: das Residentie-Orchester brachte als Novitäten u. a. „Caprice espagnol“ von Rimsky-Korssakow und „Das Lied des Schicksals“ von Glazounow, worüber sich nichts Außergewöhnliches sagen läßt. Als Solisten traten auf: Percy Grainger, der mit Tschaikowsky's Klavierkonzert Erstaunliches leistete und begeisterten Jubel hervorrief, Joseph Szigeti, der durch natürlichen, tiefempfundenen Vortrag und vollendete Technik einen sympathischen Eindruck machte und Franz von Vecsey, dessen phänomenale künstlerische Begabung und technische Entwickelung das Auditorium geradezu entzückte. Für das Violinkonzert von Jean Sibelius vermochte er uns aber nicht zu begeistern. — Solistisch traten weiter noch auf Margarethe Preuse-Matzenauer mit dem Concertgebouw-Orchester und Elena Gerhardt mit dem Residentie-Orchester. — Klavierabende gaben Télémaque Lambrino, Gertrude Peppercorn und der 23jährige sehr talentvolle Willem Andriessen, ein tüchtiger Pianist, der auch als Komponist mit einem Des-dur Klavierkonzert schon eine vielversprechende produktive Begabung gezeigt hat. — Der zweite Sonatenabend des Violoncellisten Charles van Isterdaël bot uns außer Beethoven Sonaten von D. F. Tovey und Louis Delune. — Bald darauf folgte ein vom Haagschen Kunstkring veranstaltetes Konzert, das ausschließlich der Kunst Delune's gewidmet war; das Programm enthielt u. a. eine Sonate für Violine und Klavier, eine Sonate für Violoncell und Klavier, einige Klavierstücke und Lieder. Der Gesamteindruck war überaus günstig, und sowohl der Komponist, der als Pianist und Begleiter tätig war, als seine Gattin, Jeanne Delune, eine ausgezeichnete Violoncellistin, der Geiger André Spoor und die Sängerin Marie Last ernteten vielen Erfolg. — Derselbe Verein veranstaltete auch einen „Niederländischen Komponistenabend“; hier war es der Komponist Henri van Nieuwenhoven, dessen einfache, anspruchslose, aber sehr stimmungsvolle und zart empfundene Lieder allgemeine Anerkennung verdienen. — Der hiesige Männergesangverein Cecilia (Dirigent Henri Völlmar) gab ein durchaus gelungenes Konzert mit den Damen Marie Steriet (Klavier) und Maud Destouche (Violine) als Solisten. — Die hiesige Gesangsabteilung der Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst führte unter Anton Verhey mit sehr vielem Erfolg Verdi's Requiem auf; die Damen Noordewier-Reddingius und de Haan-Manifarges und die Herren Baldszun (Kassel) und Denys bildeten ein schönes Vokalquartett. — Zuletzt seien noch erwähnt das erste Auftreten des Rheinischen Trio, das mit warmer Begeisterung begrüßt wurde, ein Violinabend des rumänischen Komponisten und Violinisten Georges Enesco und Liederabende von Julia Culp, Tilly Koenen und Messchaert-Röntgen. — Das Residentie-Orchester und das Concertgebouw-Orchester brachten uns im ersten Monat dieses Jahres eine Reihe Novitäten. Mit letztgenanntem Orchester führte Fritz Kreisler Edward Elgar's Violinkonzert ein, ein großzügiges, fesselndes Werk, wohl eines der bedeutendsten der modernen Violinkonzertliteratur. Kreisler besiegte spielend die enormen Schwierigkeiten des Soloparts und erweckte lebhafte Begeisterung durch seine meisterhafte Interpretation. Das Residentie-Orchester vermittelte die Bekanntschaft mit einem Konzertmarsch für großes Orchester von E. van Brucken Fock; es ist eine technisch tüchtige Arbeit, aber in der Erfindung und im Aufbau eine gar nicht originelle Nachempfindung von Wagner und Strauß. Weiter ein Violoncellkonzert des hiesigen Konservatoriumlehrers Carel Oberstadt, eine Komposition mit vielen hübschen Zügen, aber bei Mangel an gewisser Stimmungsabwechselung im ganzen etwas ermüdend und für das Soloinstrument unpraktisch eingerichtet. Der Cellist Charles van Isterdaël verdient aber für die glanzvolle Wiedergabe des Soloparts wärmste Anerkennung. Auch brachte das Orchester hier zum erstenmal zu Gehör Delius' Englische Rhapsodie „Brigg Fair“, ein inhaltlich und orchestral nicht uninteressantes, aber zu wenig konzentriertes Werk; die Aufnahme war ziemlich kühl. Schließlich sei noch erwähnt die erste Aufführung von Schuberts durch Joachim instrumentiertes op. 140. Die Benennung „Symphonie“ trifft unseres Erachtens nicht vollkommen zu; wir geben der originellen Fassung unbedingt den Vorzug. Als Solisten traten mit den genannten Orchestern auf: Percy Grainger, Harold Bauer, Pablo Casals und Adolf Busch; dieser erwies sich abermals als ein verheißungsvolles Talent von bereits sehr tüchtigem Können. — Auf Kammermusikgebiet hatten wir Konzerte vom Amsterdamer Trio (die Damen Nella Gunning, Cato van der Hoeven und Fanny Gelbart), dessen Leistungen sehr erfreuten, und vom Haager

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Trio (die Damen Harry Hus, Regine Grelinger und Marius Kerrebyn), das bei eifrigem Studium Gutes verspricht, einen Sonatenabend von Ch. van Isterdaël und Willem Andriessen, die zwei hübsche Cello-Sonaten von Joseph Ryeland und Bruno Mugellini bei uns einführten. — Der Liederabend des mit vielem Geschrei als zweiter Caruso angekündigten Tenors Otto Tamini bereitete eine bittere Enttäuschung. — Vielen Genuß bot ein Orgelkonzert des Organisten De Zwaan unter Mitwirkung des Violinisten Henri Hack und der Sängerin Schuurbeque Boeye, eines mit frischen, klangvollen Stimmitteln begabten Soprans. — Ein schöner Abend war das Konzert des Amsterdamschen a cappella-Chores unter Leitung von Anton Averkamp. — Der hiesige Gesangverein „Excelsior" veranstaltete eine sehr gelungene und tiefempfundene Aufführung von Händels „Messias". Unter Johan Schoonderbeeks feuriger und gewissenhafter Leitung leistete der Chor Vorzügliches. Von den Solisten seien namentlich Anna Stronck-Kappel und Thomas Denys hervorgehoben. An der Stelle der plötzlich erkrankten Frau de Haan-Manifarges erfüllte Jacoba Repelaer van Dnel ihre nicht leichte Aufgabe sehr lobenswert; der Tenor Rud. van Schaik war befriedigend.

Herman Rutters

HAMBURG: Die Philharmonische Gesellschaft hatte abermals Max Reger als Dirigenten eingeladen, der, wie schon bei einer früheren Gelegenheit, eine Aufführung seiner „Variationen über ein lustiges Thema von J. A. Hiller" und außerdem die Hamburger Erstaufführung seines neuen Klavierkonzertes op. 114 f-moll dirigierte. Dieses Klavierkonzert rechtfertigt durch nichts den ungeheuren Umfang, den es beansprucht — es gehört zu den schwächsten, an wirklicher künstlerischer Inspiration und an Gestaltungskraft ärmsten Werken Regers. Es weist alle negativen Eigenschaften von Regers Schaffensart auf, ohne aber zugleich die starken Positivitäten anderer Werke ins Treffen zu führen. Bewundernswürdig war Frau Kwast-Hodapp, die dies jeder zwingenden Logik bare Musikstück auswendig spielte und damit eine Gedächtnisarbeit allerersten Ranges leistete. Dem Klavierkonzert war ein freundlicher Achtungserfolg beschieden. Mit sehr viel Wärme wurden dagegen wiederum die großen, teilweise prachtvollen Variationen und die imposante Fuge aufgenommen. — Nikisch brachte im 4. Konzert der Berliner Philharmoniker ein französisches Programm mit: an reinen Orchesterwerken zu Beginn die etwas weitschweifig angelegte und nicht in allen Sätzen gleichmäßig gewählte, aber als Ganzes doch immer noch recht effektvolle „Roma-Suite" und Berlioz' prachtvolle „Harold-Symphonie", dazwischen Saint-Saëns' Klavierkonzert c-moll op. 44, das Hedwig Kirsch-Marx mit graziösem Schliff und zartem Ton sehr geschmackvoll vortrug. Die Wiedergabe der Orchesterwerke, namentlich der Berlioz'schen Symphonie, war verklärt von poetisierender Anschauung und daher von direkt suggestiver Wirkung, vor allem in den mittleren Teilen. Das Bratschensolo spielte mit berückend schönem Ton Henri Casadesus. — Einen sehr interessanten Abend verschaffte uns Eibenschütz im 4. Populären Symphonie-Konzert, indem er sich J. B. Foersters symphonischer Dichtung „Meine Jugend", eines außergewöhnlich wertvollen, von aristokratischem Geschmack und reifem technischen Können eingegebenen Werkes annahm, sowie der neuerdings viel gespielten, aber doch wohl etwas gar zu muskelschwachen englischen Rhapsodie „Brigg Fair" von Delius. Sensation erregte der junge Geiger Adolf Busch, ein Künstler, in dem sich ein seltener Ernst und ein überlegenes Können paaren. Er spielte das Brahms-Konzert, und zwar spielte er es so, daß man sich den Namen wird merken müssen. — Unter den Solistenkonzerten verdient ein von schönem künstlerischen Erfolge begleitetes Konzert unseres einheimischen Violinvirtuosen Max Menge Erwähnung, da bei dieser Gelegenheit der konzertierende Künstler selbst die erfreulichsten Fortschritte dokumentieren konnte. — Besonders glanzvoll verlief das 8. Philharmonische Konzert, das Hausegger mit einer köstlichen Wiedergabe einer Haydnschen Symphonie begann, und das er in sehr lehrreichem Gegensatz mit der „Domestica" von Richard Strauß beschloß. Dazwischen gab es als Neuheit ein, wenn auch nicht gedankentiefes, so doch dankbares und klangschönes Vorspiel zum letzten Akte der Oper „Messidor" von Bruneau. Die Aufführung der „Domestica" war eine Glanzleistung Hausseggers und des Orchesters. Viel weniger genußreich waren die solistischen Vorträge der Brüsseler Primadonna Eve Simony, einer Künstlerin, die zwar über eine beträchtliche Koloratur-Gewandtheit verfügt, die aber ihr von Hause aus nicht übermäßig edles Organ in sehr unschöner Weise behandelt. — Mit einem Beethoven-Abend stellte sich Alfred Hoehn einer sehr zahlreichen Zuhörerschaft in erfreulichster Verfassung vor. Der Künstler hat nicht nur noch sehr erhebliche technische Fortschritte gemacht, sondern er hat auch jetzt der Musik gegenüber einen so erhöhten Stand erklommen, daß er es getrost wagen kann, in einem Beethoven-Abend einen summierenden Überblick über das weite Gebiet zu geben, das Beethovens Kunst durchmißt. — Auch die Brüsseler verabschiedeten sich für diese Saison mit einem Beethoven-Abend, indem sie das nach der E-dur Klaviersonate bearbeitete Quartett und das E-dur Quartett op. 74 unter Entfaltung aller ihrer allgemeinen musikalischen Vorzüge und zugleich ihrer prachtvollen Eigenart zu Gehör brachten. Zwischen den beiden Quartetten spielten Herr Ammermann und der Cellist des Quartetts, Herr Gaillart, die Cello-Sonate D-dur op. 102.

Heinrich Chevalley

KASSEL: Mahlers Fünfte Symphonie und Tschaikowsky's Pathetische, die letzten Hauptspenden der Königlichen Kapelle, hatten, obwohl von Dr. Beier mit gleicher Liebe dargeboten, nicht gleichen Erfolg. Mahler ließ die Erwartungen vielfach unbefriedigt, Tschaikowsky gewährte wieder hohen Genuß, ebenso wie das 6. Concerto grosso von Händel. Als hervorragende Solisten bewährten sich Risler in Mozarts c-moll Konzert und den Variations symphoniques von C. Franck und Felix von Kraus in einer Händel-Arie und Liedern von Wolf. — Von den Herren Hoppen und Ge-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nossen hörten wir bestens das B-dur Quartett von Brahms. Ihre erfolgreiche Mitwirkung lieh in dem Dumky-Trio von Dvořák und in der Frühlingssonate die junge Pianistin E. Ellenberg. — Köstliche Stunden bereiteten wieder die „Böhmen", vor allem mit Schuberts d-moll Quartett, und zwischen ihren Vorträgen erfreute mit feinkünstlerischem Gesang Dora Moran. — Einen sehr genußreichen Abend bot Susanne Dessoir, feinfühlig begleitet von Bruno Hinze-Reinhold. — Ungleich waren die Leistungen Artur Reinholds in einem Klavierabend.

Dr. Brede

KÖLN: Wenn das den Anfang des 7. Gürzenichkonzertes bildende Brahmssche Klavierkonzert d moll auch weniger auf äußerlich brillantes Virtuosentum gerichtet, als in seinem Gedankengehalt und ganzen Wesen verinnerlicht ist, meine ich doch, Max Meytschik aus Petersburg hätte bei seiner dem geistigen Kern des Tonwerkes liebevoll und mit Verständnis nachgehenden Vorführung einige stärkere Akzente pianistischer Gestaltungskraft anwenden dürfen. Nach den bereits in dieser Zeitschrift veröffentlichten Berichten über Friedrich Kloses Tonwerk „Die Wallfahrt nach Kevelaer" bleibt mir nur des hier erzielten guten Gesamteindruckes und des in Anwesenheit des Komponisten lebhaft sich äußernden Erfolges zu gedenken. Um die Ausführung des ob des Gegenstandes der Heineschen Dichtung zu den Kölnern in engerer Beziehung stehenden Werkes und seine Wirkungsfähigkeit hat sich Fritz Steinbach mit seiner meisterlichen Einstudierung und begeisternden Leitung in höchstem Maße verdient gemacht. Die zwischen der obersten Chorklasse des Konservatoriums, dem Gürzenichchor und Mitgliedern des Domchors geteilten Chöre wurden vortrefflich zu Gehör gebracht, das Orchester hielt auf Weihe, und das Gedicht sprach mit gut musikalischer Anpassung an die Prozessionsklänge Emanuel Stockhausen von Hamburg. Ganz wundervoll vermittelte uns Steinbach dann Berlioz' Phantastische Symphonie. — In der Musikalischen Gesellschaft, deren zum größten Teil aus Dilettanten und Schülern bestehendes gut diszipliniertes Orchester eine der Haydnschen Symphonieen unter Arnold Krögel rühmlich spielte und ein empfindungsschönes, fein gesetztes „Traumbild" von Otto Klauwell folgen ließ, erzielte Marie Louise Debogis, der eine vielvermögende Stimme als Fundament dient, mit Fug und Recht große künstlerische Wirkung. An gleicher Stelle führte sich auch der Pianist Michael von Zadora mit Weber, Beethoven und Liszt vortrefflich ein. — Ein eigener Abend des Tenoristen Paul Schmedes trug vornehm künstlerisches Gepräge. — Das 8. Gürzenich-Konzert brachte nach Voraufgang der Bachschen Kantaten „Herr, gehe nicht ins Gericht" und „Jesu, der du meine Seele" Beethovens „Neunte" unter Fritz Steinbach in prachtvoller, höchst anregender Ausführung. Als Solisten wirkten A. Noordewier-Reddingius, der neuerdings die hohe Lage etwas Mühe macht, was eine vielfach explosive Tongebung und Bevorzugung des Forte auch an unpassenden Stellen zur Folge hat, sowie Felix Senius, Agnes Leydhecker und J. von Raatz-Brockmann. Die von Steinbach vorzüglich einstudierten Chöre hielten sich in allen drei Werken rühmlichst. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: In den Kreis dieses Berichtes fällt die Weihnachtszeit, es ist darum nicht viel zu sagen. Das letzte Symphoniekonzert (Max Brode) brachte den ersten Debussy nach Königsberg, leider nur das „Prélude à l'après-midi d'un Faune"; zwischen diesem Stück und Schumanns frühlingsfrischer B-dur Symphonie geigte Fritz Kreisler. Die hiesigen Kammermusikvereinigungen gaben je einen Abend, die Scheinpflugsche u. a. mit Regers Klavierquartett op. 113, die Schennich-Braunsche mit Smetana und Rachmaninoff (Cellosonate, gegeigt von dem feinen Cellisten Hermann Hopf) — Von auswärts kamen die junge Altistin Elsa Dankewitz, wie es scheint, ein starkes Talent, dann Francesco d'Andrade mit einem seiner romanischen Liederprogramme, die jugendliche, begabte Pianistin Elisabeth Bokemeyer, der geschmackvolle Liederinterpret Franz Steiner und Frederic Lamond mit einem Beethovenabend.

Dr. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Etwas kräftiger regte sich das Musikleben wieder nach Weihnachten und Neujahr. Von fremden Gästen erweckte der Klavierspieler Friedman Interesse als Virtuos, vermochte aber nicht das zahlende Publikum anzuziehen. Dies gelang desto besser Frau Charles Cahier aus Wien, die kaum vorher schöner und mit mehr Glück hier gesungen hat, ebenso fast im selben Grade dem trefflichen Brüsseler Quartett, das dreimal, zuletzt mit Anna Schytte zusammen konzertierte. — Der Cäcilienverein brachte in guter, wenn auch nicht inspirierter Vorführung César Franck's wertvolles Werk „Les béatitudes" und der Musikverein ein neues Klavierkonzert von Stenhammar (vom Komponisten gespielt) und Brahms' Requiem. Die Türen des Saales blieben während des ganzen Klavierkonzertes geschlossen; der Verein hatte recht rücksichtslos dies nicht vorher angekündigt, und ich mußte infolgedessen auf das Vergnügen des Anhörens und Beurteilens verzichten. — In einem Palaiskonzert hörte man ein schönklingendes Konzert für Klavier mit Streichorchester von Halfdan Kleve, einem jungen norwegischen Komponisten. K. Müller trug es vor.

William Behrend

LEIPZIG: Zwischen „Anakreon"-Ouvertüre und c-moll Symphonie von Brahms brachte im 15. Gewandhauskonzert Julius Klengel ein nur teilweise interessierendes g-moll Violoncellkonzert op. 37 (Manuskript) von Stephan Krehl zur Uraufführung und sang mit sympathischer, noch nicht ganz freier Stimme und ansprechendem Vortrage der Wiener Tenorbariton Franz Steiner Lieder von Mahler, Brahms und Strauß, wogegen in dem auf deplazierte Wagner-Fragmente hinauslaufenden 16. Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester mit der vorzüglichen Wiedergabe von Bruckners unvollendeter d-moll Symphonie (No. 9) ein würdiges Gegenstück zur bedeutenden Brahms-Interpretation des voraufgegangenen Abends darboten. — Das 8. Philharmonische Konzert galt der Leipziger Erstaufführung von Felix Nowowiejski's dramatischen Oratoriums „Quo vadis?", eines

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit bedeutendem Können und sicherer Hand in klaren und, abgesehen von den liturgischen Motiven, in etwas derben Konturen hingeworfenen al fresco-Werkes, dem in herzhafter Ausführung durch Kapellmeister Richard Hagel, den Philharmonischen Chor, das Winderstein-Orchester und die Gesangssolisten Martin Oberdörffer, Gertrud Bartsch und Willy Lüppertz in Anwesenheit des Komponisten ein starker äußerer Erfolg beschieden war. — Dr. Georg Göhler hat im 5. Konzert der Musikalischen Gesellschaft, für das ihm das Winderstein-Orchester und die beiden schön singenden Damen Gertrude Foerstel und Irma Tervani zur Verfügung standen, mit großem Geschick und noch größerem Bekehrungseifer (Vorberichte und Programmbuch) Claude Debussy („La demoiselle élue") und Gustav Mahler (4. Symphonie) propagiert. — Im übrigen gehörte die zweite Februarwoche zu einem guten Teil den konzertierenden Männergesangvereinen: dem in etwas schwacher Besetzung und lahmer Stimmung auftretenden Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli, der unter seinem Dirigenten Friedrich Brandes ein wirksames älteres Stück (Liszts Humoreske „Gaudeamus igitur") und ein unwirksames älteres Stück (Symphonisches C-dur Klavierkonzert von H. Schulz-Beuthen) hervorholte und als beachtenswerte Novitäten ein launiges a cappella-„Schelmenliedel" von Franziskus Nagler, eine etwas billig-schwunghafte „Neue Liebe" für Sopran, Männerchor, Klavier und Hörner von W. Rabl, und eine charaktervolle Chor- und Orchesterballade „Das Grab im Busento" von E. Wendel vorführte —, der vollzähliger und begeisterter ans Werk gehenden gleichfalls akademischen Sängerschaft „Arion", von der man unter dem trefflichen Liedermeister Paul Klengel außer der den Abend beschließenden „Rinaldo"-Kantate von Brahms als wirklich wertvolle Novitäten einen stimmungssatten „Gesang des Lebens" für Chor und Orchester von Richard Wetz, zwei wahrhaft vornehme a cappella-Chöre nach Nietzscheschen Dichtungen „Vereinsamt" und „Nach neuen Meeren" von Carl Bleyle, und sehr ansprechende Chorlieder von Albert Kluge („Jägerlied"), Gottfried Angerer („Lenz im Winter") und Hugo Kaun („Dämmerung" und „Lebenslied") zu hören bekam — als Gesangssolist wirkte erfreulich der Hannöversche Hofopernsänger Carl Seydel mit —, und Leipziger Lehrer-Gesangverein, der unter Hans Sitts Führung mit beglückendem Vollklange und Wohlklange ein zur Hälfte wenigstens charakteristisch-wohlgelungenes „Traumbild" (nach Heine) für Männerstimmensoli, Chor und Orchester von Wolfgang Riedel, zwei allerfeinste Kriegerstücklein: „Der alte Soldat" von Cornelius und „Der tote Soldat" von R. Buck sowie schließlich Hans Hubers eigenartig-bedeutsame, an reizvollen Details der Stimmungsschilderung und der Instrumentierung reiche „Zwei hebräische Melodieen" für Männerchor und Orchester („Sanheribs Untergang" und „Belsazars Gesicht") zum Vortrag brachte. — An einem unter schätzenswerter Beihilfe von Frederic Lamond und Willem Engel (Violoncello) abgehaltenen prächtigen Böhmen-Abend gab es nur altliebe Werke: Smetana's „Aus meinem Leben", Beethovens großes B-dur Trio und Schuberts C-dur Streichquintett, — Neues aber und tatsächlich Überraschendes brachte ein 4. Kammermusik-Abend der Sevčik-Quartettisten, in dem der zwischen Borodins reizend suitenartigem D-dur Streichquartett und dem Beethovenschen A-dur Quartette aus op. 18 das Wiener Wunderkind Erich W. Korngold mit seinem frühreif-eigenartig erfundenen und in den ersten zwei Sätzen auch schon recht logisch gestalteten D-dur Trio op. 1 (am Flügel der tüchtige Pianist V. Stepán) erstmalig vor die Leipziger Öffentlichkeit gelangte. — Leonid Kreutzer und Alexander Schmuller eröffneten ihren Zyklus von drei Sonatenabenden mit einer schönen Beethoven-Feier (Sonaten in G-dur op. 96, in A-dur aus op. 12 und Kreutzer-Sonate). — George Armin sprach in packender Weise Tennyson's „Enoch Arden" mit der Musik von Richard Strauß, die vom Schreiber dieser Zeilen am Flügel ausgeführt wurde. — Die vielen Veranstaltenden von Klavierabenden eingehend zu charakterisieren, gebricht es mir an Raum. Den größten Erfolg hatte verdientermaßen Percy Grainger. Feines boten Ethel Leginska, Rose Landsman und Franz Wagner, und im halbwegs wildernden Klavierspiel wetteiferten miteinander um den ganz verwilderten, hypernervösen Richard Goldschmied herum die Herren Paul Schramm, Marc Meytschik, Boris Kamtschatoff, Richard Singer und Dr. John Schlocker. — Als beachtenswertes Talent erwies sich die junge Violinistin Beatriz Leech, und mit einer schlechten Geige machte Ilse Duttlinger Gutes von ihrer Weiterentwickelung erhoffen. — Und nun noch zu den allzuvielen Sängerinnen, von denen schließlich sogar die hochachtbare Julia Culp, die diesmal einige wirksame neue Lieder von Georg Vollerthun und von Erich J. Wolff mitbrachte, mit einem halbgefüllten Saale hat vorliebnehmen müssen. Da ersangen sich die Sopranistin Vera Schmidt mit dem Jugendschmelz ihrer Stimme und der Anmut ihres Vortrages, die blinde Sängerin Leila S. Hölterhoff mit der Beseeltheit ihres Vortrages und Käte Neugebauer-Ravoth mit ihrer Ausdrucksenergie hübsche Erfolge, wogegen die in der Tonbildung mißleitete Fanny Nager, die mit der Tonbildung noch nicht fertige Thea Serena und die dilettierende Lautensängerin Astrid Jordan ernsthaften Ansprüchen nicht zu genügen vermochten.

Arthur Smolian

LONDON: Daß Händel noch keineswegs in der Liebe der Engländer gesunken ist, bewies die übliche „Messias"-Aufführung durch die Royal Choral Society am Neujahrstage, die weit über 10000 Zuhörer nach der Albert-Hall lockte, wozu wohl auch die hier nicht minder beliebte Altstimme Clara Butt's das Ihrige beitrug. Die Chöre wurden präzis und wirkungsvoll vorgetragen und Sir F. Bridge dirigierte mit Umsicht. — Ein Wagner-Konzert unter Richters Leitung (Londoner Symphonie-Orchester) brachte den ersten Akt aus „Tristan", der in dieser Loslösung von der Bühne nicht sonderliche Wirkung ausübte; auch waren die Gesangspartieen nicht gerade hervorragend besetzt. — Ein Tschaikowsky-Konzert, veranstaltet von dem Neuen Symphonie-Orchester,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

brachte die „Pathetische“ und einen Teil der G-dur Suite in vortrefflicher Ausführung unter Landon Ronald. Das Violinkonzert spielte Alexander Petschnikoff sehr brillant, wenn auch nicht großzügig; London ist ein heißer Boden, zumal für Geiger; es sind zwei oder drei, die hier mit diesem Konzert Sensation machen können. In einem eigenen Recital spielte Petschnikoff ein äußerst gefälliges Konzert von Gustav Ernest; die vornehm reizvolle Melodik des Adagio und das überschäumende Finale übten nicht geringe Wirkung aus. — Elgar's neues, unlängst von mir besprochenes Violinkonzert erscheint nun in rascher Aufeinanderfolge auf den Programmen; bisher hat es freilich noch keinen zweiten Interpreten gefunden; Fritz Kreisler, nicht nur in dieser Hinsicht der einzige, spielte es abermals (unter Wood's Leitung) und erntete damit, sowie mit dem Brahmsschen Konzert Enthusiasmus. — Die Classical Concert Society veranstaltete ein Bach-Konzert kurz vor Weihnachten, wobei die Kantate „Ich habe genug“ für Baß (J. C. Mac Innes), Chor, Streicher und bezifferten Baß in vorzüglicher Wiedergabe zur Aufführung gelangte. — In einem weiteren Konzert brillierte Casals wieder mit seinem grandiosen Bachspiel; mit dem Komponisten Emanuel Moór spielte er weiter dessen neue Cellosonate in a-moll, die jedoch tieferen Eindruck nicht machte; die Themen sind keineswegs originell und das Ganze hinterließ einen unruhigen und nicht sehr logischen Eindruck. — Eine neue englische Quartettvereinigung „The New Quartet“ — mit dem trefflichen Geiger A. E. Sammons an der Spitze — machte sehr vorteilhaften Eindruck in den Broadwood-Konzerten mit Debussy und Dohnányi. — Unter den Liederrecitals der letzten Wochen muß das der Sängerin Kirkby-Lunn (von Percy Pitt trefflich begleitet) in erster Linie erwähnt werden; sie besitzt eine ungewöhnlich schöne Altstimme von großem Reiz, und mit viel Intelligenz und richtigem Stilgefühl erledigte sie ein interessantes Programm. — Ein Liszt-Konzert Sapellnikoff's kam als Feier des 100. Geburtstages Liszts zwar einigermaßen verfrüht, lockte aber doch ein zahlreiches und enthusiastisches Publikum nach der Queen's Hall; der Künstler war vortrefflich disponiert und spielte die beiden Konzerte, die „Wanderer-Phantasie“ (in Liszts Bearbeitung), sowie die „Ungarische Phantasie“ sehr brillant und mit viel Schwung; das begleitende Orchester stand unter Dr. Rumschiysky's Leitung, der sich seiner Aufgabe vortrefflich entledigte. — Schließlich sei noch des Konzerts des hier mit Recht sehr geschätzten, nur zu selten gehörten Cellisten Paul Ludwig Erwähnung getan: ein feinsinniger Vertreter der klassischen Schule, der stets beste Musik in bester Ausführung bringt. — Die Königliche Chorvereinigung brachte Coleridge Taylor's „Hiawatha“ zur Aufführung, ein Werk, das sich hier ziemlicher Popularität erfreut; Ton und Ausdruck der Chöre waren befriedigend, doch manches hätte besser klappen können. — „Golgatha“, ein neues und ambitiöses Chorwerk des hier lebenden Komponisten Franco Leoni, wurde von der hiesigen maßgebenden Kritik ziemlich einstimmig abgelehnt; man warf dem Werke mit Recht Theatralik und Mangel an Verinnerlichung vor. Die Solisten, darunter Clara Butt und Gervase Elwes, hielten sich wacker; auch der Queen's Hall-Chorvereinigung gebührt Lob. — Pietätsinteresse erweckte Verdi's „Requiem“, eine Trauerfeier für den kürzlich verstorbenen Prinzen Franz von Teck. — Unter Hans Richters Leitung führte das Londoner Symphonie-Orchester Bachs Weihnachtsoratorium auf. Die Wiedergabe trug den Stempel stilvoller Größe, wiewohl kleine Mängel sich bemerkbar machten, die wohl nicht zu vermeiden waren, da der Hallé-Chor am Konzerttage die Reise von Manchester nach London machen mußte. Coates und Mac Innes waren vorzüglich. — Dasselbe Orchester veranstaltete ferner ein Konzert unter Safonoff's befeuernder Leitung (Brahms' „Triumphlied“ mit dem Philharmonischen Chor aus Leeds, eine Bachsche Motette und zwei trostlos öde und geradezu dilettantisch gesetzte Chorwerke einer Komponistin Marg. Meredith, nach Worten O. Seaman's auf den Tod der Königin Viktoria, usw.), endlich eines unter Prof. Müller-Reuters Leitung („Eroica“, „Eulenspiegel“, „Benvenuto“-Ouvertüre und Delius' farbenreiches, interessantes Nocturne „Paris“; außerdem vokale Mitwirkung Elena Gerhardts), der sich einen glänzenden und wohlverdienten Erfolg holte. — Landon Ronald brachte mit dem Neuen Symphonieorchester eine Orchesterdichtung des Amerikaners F. S. Converse „The Mystic Trumpeter“ (Dichtung von Walt Whitman) zur vortrefflichen Aufführung; der eigenartige Reiz der Dichtung ist vom Komponisten gut wiedergegeben. Hierauf spielte der Pianist Lortat Jacob das Grieg'sche Konzert mit viel Schmiß, nur leider auch dem der Arme. Die Orchestersuite „Kaukasische Skizze“ von Ippolitow-Iwanow wirkte trotz ihres seltsamen Reizes doch etwas orientalisch-eintönig; sehr erfrischend war nachher Dukas' „Zauberlehrling“. — Henry J. Wood (Queen's Hall Orchester) verdanken wir eine Wiederaufführung von Bruneau's sehr reizvoller Suite „L'Attaque du Moulin“ sowie der Elgar'schen Symphonie; zwischendurch spielte Thibaud die Spanische Symphonie von Lalo, eine bekannte Meisterleistung dieses sympathischen Künstlers. — Die Philharmonische Gesellschaft hatte diesmal Dr. Chessin aus Rußland zu Gaste geladen; er scheint ein sehr tüchtiger, routinierter Dirigent zu sein und er hatte Erfolg. Freilich war es kaum vorteilhaft, die endlose „Scheherazade“ Rimsky-Korssakow's und drei Orchesterstücke Liadow's zu wählen; ein endgültiges Urteil war daher nicht leicht zu fällen. Maggie Teyte sang drei kurze Arien (Méhul, Grétry, Dalayrac), doch scheint sie sich auf der Opernbühne mehr zu Hause zu fühlen. Das Ereignis des Konzerts war Moriz Rosenthals unvergleichlicher Vortrag des Chopin'schen e-moll Konzerts. — Emil Sauer erschien als Gast in einem Konzert des Queen's Hall Orchesters und spielte Beethovens G-dur Konzert mit brillanter Technik und Präzision. Doch nicht nur die Kadenzen waren etwas aus dem Rahmen gefallen; auch manches andere in seiner Auffassung schien anzudeuten, daß es Werke gibt, die diesem bedeutenden Künstler besser „liegen“. — Die Kammermusik konnte sich letzthin über

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vernachlässigung nicht beklagen. Die Brüsseler brachten in tadelloser Ausführung ein Quartett des Franzosen Ravel zu Gehör, ein fesselndes Werk, das beträchtlichen Eindruck machte. — Das tüchtige Walena-Quartett spielte mit gutem Gelingen Brahms (a-moll) und eine „Phantasie" des vorstorbenen englischen Komponisten Hurlstone, ein ganz originelles und erfindungsreiches Werk. — Wessely und Genossen hatten Schubert (G-dur) in ihr Programm aufgenommen und wirkten wieder stark durch eine gelungene Wiedergabe von Francks Klavierquintett (mit York Bowen). — Die Pianistin Lili Henkel hat eine Klavierquartettvereinigung gegründet; der treffliche Geiger Fritz Hirt, sowie A. Hobday und J. James sind ihre Partner; eine „Phantasie" von Frank Bridge gelangte zur Erstaufführung und fand viel Beifall. — Ein Ereignis besonderer Art waren die Konzerte des Rosé-Quartetts, das in den Broadwood-Konzerten zweimal auftrat und noch drei Extrakonzerte geben mußte; die Wiedergabe, speziell von Beethoven (op. 127 und 130) sowie Schubert (d-moll), muß jedem, der dabei war, unvergeßlich bleiben. — Bei der Klassischen Konzertgesellschaft hörte man u. a. selten gehörte Werke, wie Mozarts reizvolles G-dur Duo für Geige und Bratsche, und Beethovens D-dur Serenade für dieselben Instrumente und Flöte (M. Fleury). Rhoda von Glehn ersang sich abermals viel Beifall mit Debussy. Beethovens Trio op. 97 (Borwick-Motto-James) klang ein wenig akademisch; die d-moll Partita von Bach (mit der Chaconne) hatte in Maurice Sons einen vortrefflichen Interpreten. Paul Reimers sang sehr künstlerisch Beethovens „An die ferne Geliebte". — Die „Société des Concerts Français" brachte ein recht geschickt gemachtes Streichquartett von Louis Dumas zur Aufführung. Größere Wirkung erzielte ein Klavierquintett von Florent Schmitt; die Sängerin Willaume-Lamber sang mit Geschmack Lieder von Ravel, Bertelin, Aubert und Dupont, von dem auch Klavierstücke durch M. Dumesnil zur trefflichen Aufführung gelangten. — Von Pianisten stellte sich wieder Pachmann ein, der in einem Chopin-Programm reichlich Gelegenheit hatte, die Reize seines noch immer verblüffenden Mechanismus und samtenen Anschlags zu zeigen. — Leopold Godowsky bringt stets Neues, Gewaltigeres, Stupendes; die E-dur und die c-moll Etüde von Chopin (op. 10) muß man von ihm mit der „linken Hand allein" gespielt hören! Das Unmögliche ward hier zum Ereignis. Übrigens führte Godowsky sich diesmal höchst erfolgreich als Komponisten ein; seine neue fünfsätzige Klaviersonate (e-moll) ist ein sehr ehrlich empfundenes Werk, höchst vornehm in Anlage und Durcharbeitung, das sichtlich tiefen Eindruck machte. — Ein sehr erquickliches Konzert war das des Pianisten Schelling; die äußerst brillante Wiedergabe seines eigenen Opus (Thema und Variationen) war bemerkenswert; das Werk verdient entschieden in hohem Maße die Beachtung in der Pianistenwelt. — Von Geigern ließ sich nur Kreisler wieder hören, der abermals zwei Orchesterkonzerte gab, in denen er das Konzert von Elgar wiederholte. In einem hatte er den Komponisten selbst als Dirigenten. Es muß aber Bedenken erregen, daß dieses sehr beachtenswerte Werk durch zu häufige Reprisen ausgeschrotet und möglicherweise dadurch totgemacht wird. Kreisler spielte es übrigens auch im „Palladium", einem neuen Londoner Variététheater, wo auch Edyth Walker kürzlich wochenlang zweimal täglich gegen ein allerdings märchenhaftes Honorar aufgetreten ist. Arbos dirigiert gegenwärtig dort Sonntagnachmittagskonzerte mit dem Londoner Symphonieorchester; auch Pugno wirkte mit. Wochentags gibt's überdies gelegentlich eine „kondensierte" Opernaufführung unter Beecham's Leitung mit einigen spärlichen Resten eines einst stolzen Opernunternehmens. — Schließlich muß noch zweier Liederabende Elena Gerhardts Erwähnung getan werden (mit Paula Hegner am Klavier). -ps-

MAGDEBURG: In den Konzertsälen bekannte Namen von Künstlern und bekannte Namen von Komponisten; Programme erprobter Zusammensetzung. Immer das vornehm Musikalisch-Künstlerische gewahrt! Im letzten Konzert der Harmoniegesellschaft sang Lula Myszgmeiner, in dem der Kasinogesellschaft Frl. Gilow (Berlin), eine Koloratursängerin von sehr achtungswertem Können, im Kaufmännischen Vereine spielte Lamond Tschaikowsky und Beethoven, im letzten Stadttheater-Symphoniekonzert Fritz Kreisler; in diesem wurde zugleich ein Ausflug in das Land Bruckners unternommen, und zwar mit dessen d-moll Symphonie. Die Hochflut der Saison ist so stark, daß Solistenkonzerte auswärtiger Künstler, wenn ihre Namen nicht zu den klangvollsten gehören, auf nur sehr mäßigen Besuch rechnen können.

Max Hasse

MANCHESTER: Zu Weihnachten trat die hier übliche vierzehntägige Konzertpause ein. In den Hallé Concerts wurden wir mit dem Geiger Zimbalist bekannt, der die Schottische Phantasie von Max Bruch spielte und den denkbar besten Eindruck hinterließ. Aus den Programmen dieser Konzerte greife ich ferner heraus: die Zweite Symphonie von Beethoven, „Aus der Neuen Welt" von Dvořák, Akademische Festouvertüre von Brahms, Konzertouvertüre „In the South" von Elgar, Faust-Ouvertüre, sowie Vorspiel und Liebestod aus „Tristan" und Bruchstücke aus den „Meistersingern" von Wagner, „Don Juan" von Strauß und das Weihnachtsoratorium von Bach; in letzterem Werke wirkten als Solisten Agnes Nicholls, Phyllis Lett und Herbert Brown mit. Frau Kirkby Lunn sang Arien von Gluck und Wagner. — In den Gentlemen's Concerts wurde Bruchs „Frithjof" unter Mitwirkung der Manchester Orpheus Glee Society und der vortrefflichen Solisten Herbert Heyne und Alice Beck aufgeführt. Auch ist einer sorgfältigen Wiedergabe der Orchestersuite in G dur von Bach Erwähnung zu tun. — Brand Lane brachte wie alljährlich den „Messias". — Das Programm des letzten Brodsky-Quartett-Abends setzte sich zusammen aus Borodine's Streichquartett in A dur, Brahms' Klavierquartett in A dur (mit Frederick Dawson am Klavier) und Beethovens op. 127. — In der Schiller-Anstalt sang die Blackpool Glee and Madrigal Society, deren Vorträge mit

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

solchen von Carl Fuchs (Cello) und Julian Rossetti (Klavier) abwechselten.

K. U. Seige

MANNHEIM: Die 4. Akademie brachte ausschließlich französische Musik: César Franck's d-moll Symphonie, Berlioz' Ouvertüre „Carnaval romain" und den „Zauberlehrling" von Paul Dukas, diese witzige und geistvolle symphonische Dichtung als Novität. Lola Artôt de Padilla spendete in französischer Sprache eine Reihe neufranzösischer Lieder von Debussy, Fijan, Georges, Fauré und Pierné. Sie fand mit ihrer intimen Kunst großen Beifall, obwohl nicht alle Lieder ansprachen. In der 5. Akademie ließ sich Tilly Cahnbley-Hinken hören, und man hatte das Gefühl, daß die Lieder von Schubert und Brahms die stimmliche Kraft und Gestaltungskunst der Künstlerin überstiegen. Das Orchester des Hoftheaters brachte unter Arthur Bodanzky Beethovens Ouvertüre zu „König Stephan", die reizvolle Mozartsche Suite „Les petits riens" und die Vierte Symphonie von Brahms ausgezeichnet zur Aufführung. — Hoch gingen die Wogen des Beifalls im letzten Konzerte des Musikvereins. Arthur Bodanzky ließ die vier Frauenchöre mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe von Brahms und die beiden Hugo Wolfschen Gesänge für gemischten Chor „Morgenhymnus" und „Frühlingschor" singen. Gerade diese letzten Chöre erzielten durch ihren Wohlklang, ihren wunderbaren Stimmungsgehalt und die prachtvoll durchgeführten Steigerungen einen begeisterten Beifall. Zwischen Brahms und Wolf stand Beethoven mit seinem Klavierkonzert in G-dur, mit dem sich Hedwig Marx-Kirsch großen Applaus erspielte. Ein reizendes Divertimento von Mozart (No. 12) für je zwei Oboen, Fagotte und Hörner leitete das genußreiche Konzert, das groß im Kleinen war, sehr gefällig ein. — Einen aparten und lange in der Erinnerung haftenden Abend veranstaltete der vortrefflich geleitete Philharmonische Verein. Das Rosé- und das Gürzenich-Quartett spielten zusammen Spohrs Doppelquartett in e-moll und Mendelssohns Oktett in Es-dur, dazwischen das Adagio aus Tschaikowsky's Sextett „Souvenir de Florence". Die Quartettisten aus Wien und Köln spielten vorzüglich zusammen, und die konzertierend gehaltene erste Violinstimme des Spohrschen Opus gab Arnold Rosé Gelegenheit, seine große Kunst in überragender Weise zu entfalten. — In einem zweiten Volkskonzert, das das Hoftheaterorchester im Auftrage der Stadtverwaltung unentgeltlich zu geben hatte wie das erste, brachte Felix Lederer Beethovens „Eroica" und große Leonoren-Ouvertüre zu eindrucksvollster Wiedergabe. — Gute und beste Kammermusik vermittelten das Mannheimer und das Münchner Streichquartett (Kilian-Kiefer); einen Sonatenabend, dessen pekuniärer Erfolg allzuweit hinter dem künstlerischen zurückblieb, gaben L. v. Zweygberg (Cello) und W. Remer (Klavier). Sie spielten Bach, Beethoven und Brahms.

K. Eschmann

MOSKAU: Eine Reihe von Vorführungen haben als Gedächtnisfeiern für Schumann stattgefunden: Sergei Kussewitzky hat in seinem 2. Abonnementskonzerte die „Vierte" vorgeführt und den „Manfred", mit Ludwig Wüllner in der Titelrolle, mit dem gemischten Chor des deutschen Vereins in einer herrlichen Wiedergabe geboten. — S. Wassilenko hatte für eine Sonntagsmatinee Schumanns Ouvertüre „Braut von Messina" und vier Balladen op. 140 mit Soli und Chor gewählt und künstlerisch gediegen dargeboten. Der ausgezeichnete Cellist E. Belloussow spielte ganz vorzüglich das Konzert op. 129. — Die Philharmoniker unter Willem Mengelberg brachten die Manfred-Ouvertüre und die „Vierte" zur Wiedergabe. — Auf dem Gebiete der Kammermusik ging das Moskauer Trio mit der Schumannfeier allen voran: das Quintett unter Mitwirkung von W. Paekelmann und B. Emme wurde kraftvoll vorgeführt. — Der Verein zur Pflege der Kammermusik, von Eugen Gunst ins Leben gerufen, brachte ebenfalls das Quintett und andere Werke von Schumann zur Vorführung, an der ausgezeichnete einheimische Künstler wie B. Sibor und K. Igumnow teilnahmen. — Herrlich war der Schumann-Abend von Alexander Goldenweiser. — Von den großen Symphonie-Vorführungen seien erwähnt: Kussewitzky's 3. Konzert mit Fritz Kreisler als Solist (Violinkonzerte von Beethoven und G. Conus), dessen Auftreten große Sensation hervorrief; das 4. mit Beethovens Coriolan-Ouvertüre und der Neunten. Die Vorführung mit den Solisten Fr. Neschdanowa, Sbrujewa, J. Altschewski und W. Kastorsky, mit dem Chor von Wassiliew, war unter Ernst Wendels sicherer Leitung eine hervorragende Kunstleistung. Nikolaus Medtner ergriff durch sein vergeistigtes Beethovenspiel. — Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft bot unter Emil Kuper Tschaikowsky's „Sechste" und die „Francesca"; M. Preß spielte herrlich das Violinkonzert. Er trat auch in der Sonntagsmatinee von S. Wassilenko (Berlioz und Liszt) auf und erzielte mit Vieuxtemps großen Erfolg. — Die Philharmoniker erfreuten sich der Mitwirkung von Pablo Casals. Alexander Siloti und W. Mengelberg waren die Dirigenten. Letzterer führte Tschaikowsky's „Sechste" vor und als Novität eine dramatische Phantasie mit reichem harmonischen Gefüge von M. Steinberg. — Die Moskauer Symphonische Kapelle von W. Bulytschew brachte als Gedenkfeier an Leo Tolstoi Mozarts Requiem zu gediegener Vorführung. — Von den Einzelkonzerten seien nur die bedeutendsten genannt: Liederabende von L. Wüllner, Frl. Jahn Rubau, Valentine Philossophowa, Abende von Kreisler und dem Russischen Trio, Sonatenabende von Annette Essipoff und Leopold Auer (Beethoven), Klavierabende von Gottfried Galston, Slivinski, von Esther Tschernetzki, von dem Rumänen Georg Boskow. Alexander M. Scriabin brachte außer bekannten Werken neue Kompositionen zum Vortrag. Er ist ein Meister am Klavier.

E. von Tideböhl

PARIS: Nachdem Gustav Mahler im letzten Jahre im Konzert Colonne seine zweite Symphonie mit Chor und Altsolo mit größtem Erfolge dirigiert hatte, entschloß sich Chevillard als Dirigent des Konzertes Lamoureux, ebenfalls einen Versuch mit seinen Werken zu wagen. Er griff zur fünften Symphonie, die ohne Unterbrechung über eine Stunde dauern sollte, in der er aber doch zwei Pausen anbrachte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Publikum war zwar nicht sehr zahlreich erschienen, fand aber großes Gefallen an dem Werke, während die Kritik fast einstimmig die Meinung vertritt, diese fünfte Symphonie sei weniger interessant als die Zweite und enthalte neben vielen Wagnererinnerungen auch zahlreiche Banalitäten. Das bedeutende Werk wurde trotzdem am folgenden Sonntag wiederholt, und der Besuch war viel besser. — Das Münchener Tonkünstlerorchester unter Lassalle hat sich wohl zu sehr beeilt, nach seinem Erfolg des letzten Jahres nach Paris zurückzukehren, denn von den drei Konzerten, die es im Saale Gaveau veranstaltete, war nur das letzte angemessen besucht, und die Kritik beschäftigte sich viel zu wenig mit den hier gebotenen hervorragenden Leistungen. Die bemerkenswerteste Neuheit für Paris war die vierte Symphonie von Gustav Mahler, deren kindlich-pastoraler Charakter dem Publikum zu gefallen schien, aber vor der Kritik weniger gut bestand. Man wollte nur gemachte Naivität darin sehen. An der Serenade von Reger, die ebenfalls für Paris neu war, lobte man dagegen die echt musikalische Arbeit, fand aber die Gedanken wenig interessant. — Der Klavierspieler Risler hatte einen guten Gedanken, indem er die zu wenig gespielten Diabelli-Variationen von Beethoven auf das Programm seines ersten Klavierabends setzte. Dieses bedeutende Werk gilt mit Unrecht bei den Virtuosen für undankbar, denn wenn man es mit der nötigen Kraft und dem nötigen Ausdruck spielt, wie es Risler tut, so ist der Eindruck sehr stark. — Eine besondere Vorliebe zeigt das Pariser Publikum für den amerikanischen Pianisten und Komponisten Schelling, der vor allem ein ausgezeichneter Chopinspieler ist, aber auch die Phantasie von Schumann so spielte, daß er die Erinnerung an keinen Vorgänger zu scheuen brauchte. — Als Klavierspieler zeichneten sich ferner aus der Ungar Szanto in einem Lisztabend und Etlin. — Die Philharmonische Gesellschaft fand großen Zulauf, indem sie zweimal den Klavierspieler Pugno mit dem Geiger Ysaye vereinigte. Im ersten Konzert wurden die drei Geigensonaten von Brahms und im zweiten die zwei von Schumann und die von Franck gespielt. — Unter dem altertümlichen Titel „Trio de la Reyne" haben sich drei junge Damen zusammengetan, um sich bloß der älteren Musik zu widmen. Fräulein Chassaing spielt Spinett, Fräulein Schreiber Viola d'amore und Frau Bonnard singt als gutgeschulte Koloratursängerin die schwierigsten Arien von Händel und nicht minder hübsch die Rokoko-Volkslieder des 18. Jahrhunderts. Felix Vogt

PRAG: Im 3. Philharmonischen Konzert führte Ottenheimer mit sichtlicher Liebe die „Harold"-Symphonie von Berlioz auf. Konzertmeister Frankenbusch spielte das Bratschensolo mit anerkennenswerter Noblesse. Der Rest des Programmes war den Solisten vorbehalten. Sergei Kussewitzky, der phänomenale Kontrabassist, spielte mit fabelhafter Virtuosität das für Kontrabaß nach A-dur transponierte Fagottkonzert in Es-dur von Mozart und im Verein mit dem ebenso ausgezeichneten Henri de Casadesus das Doppelkonzert für Viola d'amour und Kontrabaß von Lorenziti. Ein seltener Genuß, den die beiden Künstler da dem Musiker bereitet haben. Bruno Eisner verriet in Rubinsteins d-moll Konzert die Kraft des Schmiedes. Weniger wäre vielleicht mehr gewesen. — In den Konzerten der Tschechischen Philharmonie, die nach wie vor der unermüdliche Zemanek leitet, stehen jetzt die Russen auf dem Programm. — Der tschechische Künstlerverein „Umělecká Beseda" propagiert augenblicklich den vierzigjährigen V. Novak. Ein Lieder- und ein Klavierabend verfehlten nicht ihre Wirkung. Mir gefiel am besten die Sonate éroique, die aber nicht Novak's letzter Schaffensperiode angehört. Die Pianisten Roman Vesely und V. Stepan gingen für den Komponisten warm ins Zeug. — Der Dürerbund hat die Lieder von Josef Marx, dem jungen Grazer, in Prag eingeführt. Man wird von diesem hochbegabten Liederdichter, der schon heute ungemein viel kann und der sichtlich seine eigenen Wege geht, sicherlich bald mehr reden als heute, da er erst einem kleineren Kreise vertraut ist. Lotte Bunzel-Westen und Dr. Ernst Decsey aus Graz stellten sich opferwillig in den Dienst der nicht leichten Aufgabe, dürfen aber auf einen vollen und ehrlichen Erfolg zurückblicken. Das Publikum kam bald in Kontakt mit der Kunst dieses neuen Mannes, ließ sich sogar die schelmische „Warnung", die auch ein gewisser Mozart komponiert hat, wiederholen und verlangte schließlich noch nach einer Zugabe. Die Pianistin Minnie Kühne-Hellmessen aus Teplitz, die das d-moll Orgelkonzert von Friedemann Bach und Werke von Brahms, Reger und Rubinstein spielte, bekundete tüchtiges Können. — Von den in der letzten Zeit hier konzertierenden Solisten haben Huberman und Julia Culp glänzend abgeschnitten.
Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft hatte als Leiter des 5. Symphoniekonzerts Chevillard gebeten. Mit der „Eroica" eingeleitet, brachte uns noch der Pariser Dirigent Faurés Suite „Pelleas und Melisande", eine „Symphonische Ballade" eigener Komposition und zum Schluß das „Meistersinger"-Vorspiel. Der Solist Nicolai Richter wurde mit dem Vortrag der Symphonischen Variationen für Klavier und Orchester von C. Franck nur mäßigen Ansprüchen gerecht. Chevillard, dem auch die Leitung eines Extra-Symphoniekonzerts übertragen war, vermochte keine besondere Attraktion auf unser Publikum auszuüben. Mit bedeutendem künstlerischen Erfolg wurde der 4. Extra-Abend von Schnéevoigt geleitet. Rachmaninow's II. Symphonie, Hugo Wolfs „Italienische Serenade" und Ernst Boehe's „Taormina" bildeten das glänzend ausgeführte Programm. Auch der mitwirkende Pianist N. Nicolajew trug mit seinem „Allegro de Concert" reiche Beifallsehren davon. Das eigene Orchester der Musikgesellschaft, das in der vorigen Saison ins Leben trat, hat bedeutende Fortschritte gemacht; insbesondere sind die Streichinstrumente hervorzuheben. Das Programm des 6. Konzerts enthielt als Hauptnummer Tschaikowsky's IV. Symphonie und „Tod und Verklärung" von Strauß, das W. Ssafonow zu derb exekutierte. Der Solist Michael Preß, ein auf hoher Stufe der Virtuosität stehender Geiger, spielte das Konzert von Brahms. — In einem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Siloti-Konzerte erschien wieder Willem Mengelberg. Seine Dirigenten-Haupttat bestand diesmal in Tschaikowsky's mit origineller Auffassung gespielter Pathetischer Symphonie, die er wie das übrige Programm: Beethovens „Egmont", Mozarts „Kleine Nachtmusik" und Strauß' „Don Juan" frei aus dem Gedächtnis leitete. Schaljapin's Mitwirkung hatte dem 2. außerordentlichen Silotikonzert eine kolossale Anziehung verliehen. „Wotans Abschied" und Mozarts Leporello-Serenade aus „Don Juan" blieben eigentlich ohne rechte Wirkung, doch nach dem Vortrag eines herrlichen Liedes von Rimsky-Korssakow war des Jubels kein Ende und der Enthusiasmus auf dem Siedepunkt. Liszts „Dante-Symphonie" begegnet man selten, daher mit umso größerem Vergnügen; sie hat dem Dirigenten Siloti einen Erfolg verschafft. Eine symphonische Dichtung „Traumgesicht", op. 70, von Erkki Melartin, die der finische Komponist selbst dirigierte, regte durch glänzendes orchestrales Kolorit Sinne und Nerven an. — Die Kussewitzky-Konzerte nehmen unter wechselnden Dirigenten ihren Fortgang. Oskar Fried, der das 4. Konzert leiten sollte, mußte nolens volens Rußland verlassen, weil er während einer Probe seine Mißachtung über russische Verhältnisse ausdrückte und einige patriotisch gesinnte Orchestermitglieder der Hofoper seine Äußerungen denunzierten. Der zufällig in Petersburg weilende Dirigent Mengelberg übernahm die Leitung des Beethoven-Programms. Die „Neunte" elektrisierte die Hörerschaft wie immer, fand aber auch eine prachtvolle Wiedergabe. Der Moskauer Pianist N. Medtner, der das IV. Klavierkonzert spielen sollte, trat in letzter Stunde zurück, weil Mengelberg während der Generalprobe seine Auffassung kritisierte. Bemerken will ich noch, daß Mengelberg, Kussewitzky's peinliche Lage erkennend, von ihm 5000 Rubel für die Leitung des unglücklichen Beethoven-Abends forderte. — Mit Kammermusik versorgten uns u. a. das Petersburger Streichquartett, mit W. Ssafonow am Klavier, das Sawetnowski-Quartett, das Russische Trio, das Garpf-Quartett. — Annette Essipoff und Leopold Auer ließen sich nach längerer Zeit wieder in zwei Sonaten-Abenden hören und begeisterten mit Beethoven und Brahms. — Godowsky feierte in seinem dritten Klavierabend wahre Triumphe mit seinen „Symphonischen Tanzbildern" über Motive von Johann Strauß, ebenso Kreisler mit seinen Bearbeitungen alter Meister. — Als seltener und hochverehrter Gast wurde Felix Weingartner gefeiert, der nach langen Jahren uns einen Besuch abstattete, um das 3. außerordentliche Siloti-Konzert zu dirigieren. Die „Freischütz"-Ouvertüre und die „Eroica" fanden einen begeisterten Widerhall. Das Solistische war zwei in der musikalischen Welt bekannten Kräften übertragen: Lucille Marcel (Lieder von Weingartner) und Karl Flesch (Violinkonzert von Beethoven). Ein Kammermusik-Abend brachte nur eigene Erzeugnisse Weingartners: zwei Sonaten für Klavier und Violine op. 42, mehrere Lieder und das herrliche Sextett op. 33. An der Ausführung der Werke nahmen der Komponist (Klavier), Lucille Marcel, Flesch und das Sawetnowski-Quartett teil. — Das 6. Siloti-Konzert bot an Orchesterwerken „Viviana" von Chausson, eine dramatische Phantasie von M. Steinberg, „A pagan poem" von Loeffler, „La Mer" von Glazounow und acht russische Volkslieder, instrumentiert von Ljadow. Das Konzert hatte die gefeierte Primadonna der Moskauer Hofoper Neshdanowa zur Solistin. Diese gab auch ein eigenes Konzert, in dem auch Vera Scriabina und die Geschwister Lea (Violine) und Anna Lüboschütz (Cello) sich als Bedeutendes leistende Künstlerinnen bewährten. — Ein 5. Ergänzungskonzert (Siloti) leitete der feurige Kapellmeister der Hofoper A. Coates. Nach der c-moll Symphonie von Brahms brachte er mit Hilfe des Chors der Oper und der Solisten Jerschoff (Tenor) und Kastorski (Baß) den Schluß des dritten Aktes der „Meistersinger" und des „Parsifal". — In dem von Ssafonow geleiteten 7. Konzert der K. russischen Musikgesellschaft konnte man Musik in vollen Zügen genießen. Auch das 8. Symphoniekonzert lag in den Händen des russischen Dirigenten und war ausschließlich Werken Schumanns gewidmet, darunter das a-moll Konzert (Mme. Volavi). Die Symphonienovität, die den ersten Teil des 5. Extrakonzerts der Musikgesellschaft ausfüllte, rührte von keinem Neuling für Petersburg her: Reinhold Glière wird bereits seit Jahren mit Ehren genannt; auch seine Zweite Symphonie hat viel Wohlgefallen erweckt. Die imponierendste Tat der zweiten Abteilung bildete wohl der „100. Psalm" von Reger. Alles in abgerundeten, musikalisch fein ausgearbeiteten Wiedergaben unter Dr. Goldenblums Leitung. — Im 3. Kammermusik-Abend des Petersburger Streichquartetts hatte der junge Klaviermeister Leonid Kreutzer ganz ausgezeichnet im Trio von Brahms gespielt. In seinem eigenen Konzert feierte der famose Künstler mit Werken von Glazounow, Reger, Debussy, Juon, Brahms u. a. einen Triumph. In pietätvoller Erinnerung an das jüngstverstorbene Mitglied des Petersburger Streichquartetts, Alexander Bornemann, wurde der 4. Kammermusik-Abend durch Tschaikowsky's „Andante Funèbre" eingeleitet. Ein künstlerischer Genuß war C. Francks Quintett mit Emil Frey am Klavier. Dieser mit dem Rubinstein-Preis (1910) für Komposition und ehrenvoller Anerkennung für Klavierspiel ausgezeichnete Künstler spielte auch eigene Kompositionen. — Im 5. Kussewitzky-Konzert waren Rimsky-Korssakow, Rubinstein und Scriabin sinnvoll nebeneinander gestellt. Der Beifall nach Wiedergabe der „Scheherazade" und besonders nach Schluß der „Ekstase" von Scriabin steigerte sich bis zum Enthusiasmus. Gleich dem Dirigenten, sah sich auch Arthur Rubinstein mit dem d-moll Konzert seines großen Namensvetters durch Beifall ausgezeichnet. — Wilhelm Backhaus ließ sich zweimal hören, leider kollidierte sein erstes Konzert mit Weingartners Symphonieabend, so daß er nicht viel Zuhörer hatte. Auch Willy Burmesters und E. Stefaniais zwei Konzerte waren schwach besucht; das dritte mußte abgesagt werden. — Einen erfolgreichen Liederabend gab Maikki Järnefelt mit Selim Palmgren am Klavier.

Bernhard Wendel

SCHWERIN: Friedrich E. Kochs „Tageszeiten" fanden in der zweiten Aufführung (unter

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Willibald Kähler) am 9. Januar eine recht zahlreiche und sehr willige Zuhörerschar. Es wollte sogar scheinen, als habe sich das Werk eine stattliche Gemeinde gewonnen. Unter den Solisten erfreute vor allem Therese Funck. Ihr fiel mit den Seligpreisungen aus der Legende „Bergpredigt" die schönste Aufgabe zu. Die Hauptwerte des ganzen Werkes liegen wohl durchweg in den eingeflochtenen Legenden und in der prächtigen achtstimmigen Schlußfuge. In ihnen verwendet eine eigene und ursprüngliche Erfindung die gediegenste Kenntnis der neuzeitlichen und alten Ausdrucksmittel. Gefällig, aber weniger eigenartig sind die volkstümlichen Teile wie die Szene „Unter der Linde". Ungleichmäßig tritt auch die Fähigkeit hervor, mit klanglichen Mitteln dichterische Vorstellungen in dem Hörer zu erwecken. Dem gut gegliederten Gemälde „Zug des Todes" ist der Überzeugungswert nicht zu versagen. Dagegen wollte sich der lebendige Strom in der Episode „Ländlicher Morgen" nicht einstellen. Ob die drei Gedankenzüge des Ganzen in ihrer losen, aber nicht unglücklichen Verbindung wirklich eine lebendige Einheit bilden, ist mir trotz der Gediegenheit des musikalischen Flechtwerkes noch zweifelhaft geblieben. — In einem Kammermusik-Abend brachte das Hoftheater das Klavierquartett von Schumann op. 47 und Beethovens Geistertrio mit Artur Schnabel, der auch Brahms mit seinem klangschönen und unverweichlichten Klavierspiel gerecht wurde. — Von Max Reger hörte man im Perzinasaal eine Soloviolinsonate, eine Suite im alten Stil und acht Lieder, Werke von Kraft und eigenem Wesen, gehalten und geläutert von einem in unseren Tagen seltenen Formensinn. Die Geigerin Gunna Breuning und die Sängerin Hetta von Schmidt ließen sich von Max Regers kluger Leitung am Flügel führen. — Paul Schramm und Alfred Hoehn erfreuten durch ihr auf großes Können und Persönlichkeit gestütztes Klavierspiel. — Guten Gesang hörte man von Karl Mayer, Frieda Hempel und Angelika Rummel, die sich mit Eduard Behm zu einem Konzert vereinigt hatte. Dr. Hußla

STOCKHOLM: Der Verlauf der Konzertsaison ist bisher recht flau gewesen. Von zehn versprochenen Symphoniekonzerten im Königlichen Theater sind bis jetzt nur drei abgehalten worden. Das erste und das dritte unter Leitung Järnefelt's enthielten altbewährte Namen von Bach bis Wagner, im zweiten führte Voghera, der neue italienische Kapellmeister, zwei neuere Werke von Martuçci (d-moll Symphonie) und Debussy vor. — Das Aulin-Quartett veranstaltet in diesem Jahre nur zwei Abende, die schon stattgefunden haben und unter anderen ein neues Streichquartett von Wilhelm Stenhammar brachten. — Das Trio Runnquist-Lindhe-Marta Ohlson spielte eine neue wohlgearbeitete Violinsonate Peterson-Bergers (No. 2 in G-dur). — Sven Kjellström und Adolf Wiklund boten eine Geigensonate in A-dur von dem dänischen Komponisten Carl Nielsen. — Viele Reisevirtuosen haben wie gewöhnlich in unserer Stadt gastiert, ohne uns besonders erwärmt zu haben. Das größte Ereignis der Saison waren die drei Konzerte der Brüsseler, deren alljährlicher Besuch uns immer einige langerwünschte Feierabende bereitet. Ansgar Roth

STUTTGART: Die beiden letzten Konzerte der Hofkapelle unter Max Schillings' Leitung waren mit wertvollen solistischen Gaben von Anna Schabbel-Zoder (Szene aus „Gunlöd" von Cornelius und Orchesterlieder — mit klangvoller Instrumentation von Schillings — von Herman Zumpe) und von Fritz Kreisler, (Konzerte von Vivaldi und Mendelssohn und höchst reizvolle altklassische Stücke) geschmückt. An Orchesterwerken wurden die Neunte Symphonie von Bruckner, die „Euryanthe"-Ouvertüre und „Fee Mab" von Berlioz geboten. — In der Kammermusik regte es sich erfreulicherweise wieder etwas lebhafter als in der ersten Hälfte der Konzertzeit. Die „Böhmen" gaben einen reinen Quartett-Abend mit Reger op. 109, Mozart, Jagdquartett B-dur, und Schubert d-moll. Das Wendling-Quartett schritt mit zwei Abenden in seinem Abonnementszyklus unter Mitwirkung von Max v. Pauer, Richard Seitz, Johannes Hegar und der Bläser der Hofkapelle erfolgreich vorwärts, trotz neuer Schwierigkeiten durch den Austritt seines erst aufgenommenen Cellisten. Das Trio in F-dur op. 8 von Pfitzner, Quintett von Bruckner und Septett von Beethoven bildeten schöne Höhepunkte. — Eine sehr genußreiche Matinee des Bachvereins bot selten gehörte Instrumentalwerke und die Kantate „Non sa che sia dolore" von Bach. Die Ausführung, an der unter Leitung von Carl Wendling Emma Rückbeil-Hiller und Mitglieder der Hofkapelle beteiligt waren, stand auf vornehmer künstlerischer Höhe. — Lorbeeren des Virtuosen ernteten Jan Kubelik und ihm nachstrebend Sascha Culbertson. Mit reizvollen Liedergaben erschienen Lorle Meißner, Margarete Cloß und Hilda Saldern, die uns mit den feingearteten Liedern aus „Schi-King" von Bernhard Sekles bekannt machte. Lisa und Sven Scholander erfreuten und unterhielten mit ihrer hübschen Vortragskunst, und der Vortragsmeister Ludwig Wüllner brachte aus Amerika einige Verstärkungen seiner mimisch-rezitatorischen Kunst und der Klanglosigkeit seiner Stimme mit. Oscar Schröter

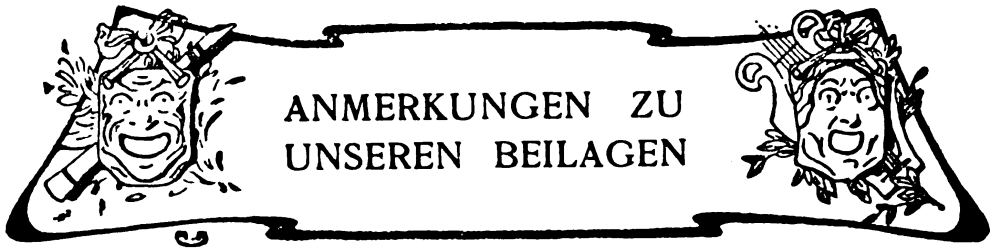
WARSCHAU: Als letztes, wichtigstes Ereignis in der laufenden Saison ist die erstmalige Aufführung der Symphonie h-moll von Paderewski zu nennen. Das Riesenwerk (Dauer 70 Minuten) enthält bis jetzt drei Teile; das Scherzo ist noch unvollendet. Die Symphonie ist komponiert zum Andenken an die unglücklichen Tage der polnischen Januarrevolution im Jahre 1863. Die zwei ersten Sätze — in strenger Form, aber in phantasievoller Struktur — enthalten eine Auswahl reizender Motive; die Hauptthemen werden in allen drei Teilen geistvoll verwendet. Der dritte Satz bildet für sich eine Art symphonischer Dichtung, die das Bild des verunglückten Kampfes um Freiheit darstellen soll; für das Motiv der vernichtenden Kraft wurden von Paderewski höchst geistreich drei Baß-Sarrussophone und das von ihm erdachte Schlaginstrument „Tonitruon" verwendet. Die von der Presse als höchst vollkommen beurteilte Aufführung wurde auf Wunsch des Komponisten von dem Unterzeichneten geleitet. — Als Solisten der letzten Wochen sind zu nennen: Petsch-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nikoff (Tschaikowsky's Konzert), Battistini (der letzte Vertreter des italienischen Bel Canto), der bekannte polnische Tenor Leliwa, die böhmische Sängerin Calmy-Vesela. — Auch ein neunjähriges Wunderkind, Adam Gelbtrunk, hat mit dem B-dur Konzert von Beethoven Aufsehen erregt. H. von Opieński

WIEN: Fast alle Liederkomponisten von Rang, die das jüngere Österreich jetzt hat, waren an dem Liederabend vertreten, den die Hofopernsängerin Elise Elizza veranstaltet hat, eine unserer eminentesten Gesangskünstlerinnen, musterhaft in der Behandlung ihres hellen, biegsamen, tonvollen und schlagkräftigen Soprans mit seinen berückenden Kopftönen, und eine Sängerin, die ganz auf der Höhe moderner Vortragskunst stehen wird, wenn das einseitig Musikalische, spezifisch Tonbildnerische ein noch stärkeres Gegengewicht im Erleben des dichterischen Gehalts des einzelnen Liedes finden wird. Der Abend war eine gute Tat; schon deshalb, weil er gezeigt hat, daß das wesentlich Gesangstechnische bei all diesen verrufenen „Neutönern" nicht zu kurz zu kommen braucht, wenn, wie diesmal, ein Interpret da ist, der ihre Lieder von dieser Seite anzupacken und zu beherrschen versteht; aber auch deshalb, weil er gezeigt hat, daß es mit der berüchtigten „Melodielosigkeit", dem „Gequälten", „Schwerzugänglichen" dieser neuen Lyrik nicht so schlimm ist: das Publikum zu mindest hat die meisten dieser Gaben mit Enthusiasmus begrüßt. Was zu erwarten war bei den sympathischen Liebenswürdigkeiten der Lieder Grädeners, Weingartners, Oberleithners, Friedrich Mayers (subtil harmonisierte kleine Gesänge mit reizvollem Volksliedeinschlag) und Lafites (von dem ein sehr feines, eigenartig gefärbtes „Japanisches Lied" da war; wirklich Hokusai in Musik!); weniger aber bei Schönberg, dessen „Waldsonne" wie ein Ludwig v. Hofmannsches Märchenbild wirkt, Zemlinsky, dessen „Poche, so wird dir aufgetan" stürmisch hinreißt, Weigls „Schlummerlied", einer zärtlichen, lieben kleinen Mutterschmeichelei. Stärksten Eindruck machte eine Liederreihe des jungen Grazers Josef Marx, von dem ein verheißungsvoller Band Lyrik jetzt beim Wiener Schuberthaus erschienen ist, und der jüngst (gleichfalls mit Frau Elizza und mit dem tüchtigen Konzertsänger Viktor Heim) einen ganzen Kompositionsabend gegeben hat. Lieder von unbedingter Potenz, jeder Takt lebendig und warm pulsierend, höchst charakteristisch und singulär harmonisiert, von merkwürdiger sinnlicher Kraft und goldschmiedehaft feiner, prunkvoller Durchbildung, in der melodischen Erfindung immer von ungemeiner Energie und Einheit der Linie, die sich nur manchmal zu allzu gefälligem Ornament abbiegt, dies aber immer aus Temperament und nie aus Schwäche. Man denkt an schöne Dinge bei diesen Liedern: an weiße Säulen mit dunklen, hängenden Kränzen, an kostbare Pokale, an Landschaften, die man einmal geträumt hat, an seltsame Szenen eines schmerzlichen Pierrots — und manchmal an gar nichts dergleichen, weil einen ein ganz unmittelbarer süßer Liebeston aus all den Phantasieen fortlockt und nur noch das mitschwingende eigene starke Gefühl laut wird. Jedenfalls außerordentlich bemerkenswerte Schöpfungen eines — glücklicherweise noch lange nicht „fertigen" — Künstlers, dessen reiche Traumwelt ihn nie verführt hat, jedes seiner Gebilde für gleichwertig zu halten, sondern der in ernster Selbstzucht und mißtrauischem Zurückhalten einer der Seltenen ist, die der Empfindung folgen, „Zeit zu haben", und nur zögernd und nach ängstlicher Prüfung ihre Gaben anderen mitteilen. Man sollte ihn nur nicht jetzt schon etikettieren, wie es schon geschehen ist („Der neue Hugo Wolf" usw.), und ihn dann an der Etikette messen, statt an dem, was seine offenbar aus sehr bewußter Kultur und dunkler Triebhaftigkeit eigentümlich gemischte Persönlichkeit zu geben hat, und was — wenn diese erste Verkündigung nicht trügt — sehr Kraftvolles, aus innerer Musik Emporgetriebenes und in starker Formkunst Gestaltetes erwarten läßt. — Von anderen Neuheiten: eine erlesen liebenswürdige, aus ruhigem und feinem Gefühl heraus durchgebildete Variationenreihe (über ein französisches Kinderlied) von Walter Braunfels, ohne jene derben Kontraste, die das Publikum packen — das denn auch pünktlich versagte —, aber zart konturiert, sehr reizvoll in den Kombinationen polyphoner Variationen, sehr glücklich in einem gewissen Gleichgewichtsempfinden, in der Verteilung der musikalischen Schwerpunkte, von denen und zu denen sich die einzelnen Bögen — zu schließlicher Einheitswirkung — wohlgegliedert schwingen. — Karl Weigls E-dur Symphonie, beim Zürcher Tonkünstlerfest mit großem Interesse begrüßt, hat jetzt auch im Konzertverein stark gewirkt: besonders das tumultuös übermütige, in seinem hurtigen Fagott-Gnomenspiel höchst phantastisch und eigentümlich wirkende Scherzo und das in kraftvoll gebundener, männlicher Heiterkeit und Festigkeit froh hinziehende Finale; während der idyllischere, an sanften, melancholischen Herbstgeländen vorüberführende erste Satz und das traumschwere, innig verhaltene, vielleicht nur etwas zu breite Adagio — trotzdem gerade hier sich wirkliche Tiefen aufschließen — weniger unmittelbaren Eindruck machten. — Der Rest: der Reigen jener Berühmtheiten, von Ysaye bis zu Rosenthal, von Huberman, Marteau, der Kurz, Messchaert bis zur Culp und zu Kubelik, deren Abende jederzeit Feste fürs Publikum, oft auch solche für die Kritik bedeuten, aber über die immer Gleiches zu sagen müßig ist. Eine selige Insel mitten in dem Konzertozean: die Quartettabende Rosés (den ganzen Beethoven) und die Beethoven-Sonatenabende Rosés und Bruno Walters; Musik, vor dem Auditorium abseits vom Auditorium gemacht, als wären die Musizierenden allein und spielten nur für sich, aus voller Seele und vollem Herzen heraus, unbekümmert um alles Äußerliche und deshalb von unvergeßlich ergreifender, von Erlebnis beladener Schönheit. Richard Specht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wie wir in der „Tageschronik“ des ersten Januarheftes mitteilten, wurde am 20. November im Dom zu Preßburg aus Anlaß der 24. liturgisch-gottesdienstlichen Kirchenaufführung der „Missa solemnis“ von Beethoven am Eingang zum Musikchor eine Gedenktafel enthüllt, die die daselbst stattgefundenen Aufführungen des Werkes und die Namen der Dirigenten der Nachwelt überliefert. Herrn Stadtarchivar Johann Batka in Preßburg, der uns eine Abbildung der aus rotem schwedischen Urgranit gehauenen Tafel sowie das Faksimile der Einladung des Kirchenmusikvereins zur Aufführung vom Jahre 1835 in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt hat, verdanken wir auch eine Zusammenstellung der ersten Aufführungen des Beethovenschen Werkes, die unsere Leser sicherlich interessieren dürfte. Zu Lebzeiten des Meisters kamen einzelne Teile der Messe (Kyrie, Credo und Agnus) im Konzert vom 7. März 1824 in Wien zur Aufführung. Die erste vollständige Wiedergabe fand am 7. April desselben Jahres in einem Konzert in St. Petersburg statt. Nach des Tondichters Tode wurden Bruchstücke in Konzerten aufgeführt in Frankfurt (1827 und 1830), Wien (1833, zweimal), Leipzig (1834), Breslau (1834), Berlin (1836). Die erste vollständige Aufführung nach Beethovens Tod fand am 29. Juni 1830 in Warnsdorf i. B. in der katholischen Kirche während des Hochamtes statt, die zweite am 22. November 1835 (vgl. das Faksimile der Einladung) durch den 1833 gegründeten Kirchenmusikverein in Preßburg als drittes St. Cäcilienfest des Vereins in der katholischen Kirche gleichfalls während des Hochamtes. Alles Nähere sagt die Gedenktafel, die bis heute 24 solcher liturgischen Kirchenaufführungen nachweist. Die dritte vollständige Aufführung fand im Jahre 1837 in Straßburg statt.

Zur Erinnerung an Giuseppe Verdi, dessen Todestag am 27. Januar sich zum zehnten Male jährte, veröffentlichen wir eine Abbildung des vor einiger Zeit errichteten Verdi-Denkmals in Triest, einer Schöpfung des in Mailand lebenden Bildhauers Alexandre Laforêt. Auf einem granitenen Sockel erhebt sich die aus karrarischem Marmor gearbeitete Figur des Meisters, der in ernster, ruhiger Haltung dargestellt ist. Das Albumblatt von Verdi's Hand zeigt einige Takte aus „Aida“.

Wilhelm Taubert (geb. am 23. März 1811 in Berlin) lebt als schaffender Künstler im Gedächtnis des heutigen Geschlechts nur noch als feinsinniger Schöpfer der reizenden „Kinderlieder“ fort; seine zahlreichen übrigen Kompositionen (Ouvertüren, Symphonieen, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Chorwerke, Musiken zur „Medea“ des Euripides und zu Shakespeare's „Sturm“, ferner sechs Opern), denen einst eine hohe Wertschätzung und weite Verbreitung beschieden war, sind heute in Vergessenheit geraten, ein Loos, das Wilhelm Taubert mit so manchem andern seinerzeit hochangesehenen Musiker der klassizistisch-romantischen Richtung teilt. Noch heute unvergessen dagegen sind die Verdienste, die sich der vortreffliche Künstler als Dirigent (1831 Leiter der Hofkonzerte, 1842 Kapellmeister der Berliner Königlichen Oper und Dirigent der Symphoniesoireen der Königlichen Kapelle) um das Berliner Musikleben erworben hat.

Den Beschluß bildet ein Porträt des jüngstverstorbenen Tondichters Wilhelm Berger (vgl. die ausführliche Notiz in der „Totenschau“ des ersten Januarheftes).

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Einladung.

Sonntags, am 22. November l. J., um 9 Uhr Früh, wird in der hiesigen Dom- und Stadtpfarrkirche zum heil. Martin, im Sinne des 14. Punktes der Vereins-Statuten, von den mitwirkenden Mitgliedern des hiesigen Kirchenmusik-Vereins das

CÄCILIENFEST

mit der Aufführung des anerkannt größten Kirchen-Tonwerkes unserer Zeit (Ludw. van Beethoven's Messe in D) gefeiert werden.

Preßburg, im November 1835.

Vom Ausschusse des Kirchenmusik-Vereins zum heil. Martin.

Anmerkung für die mitwirkenden Mitglieder. Die Proben werden, wie gewöhnlich an Donnerstägen: den 5., 12. und den 19. November l. J., Nachmittags um 2 Uhr in der hiesigen Musik-Schule abgehalten werden.



X. 11

EINLADUNG VOM JAHRE 1835 ZUR LITURGISCH-GOTTESDIENSTLICHEN AUFFÜHRUNG DER MISSA SOLEMNIS VON BEETHOVEN IM DOM ZU PRESSBURG

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

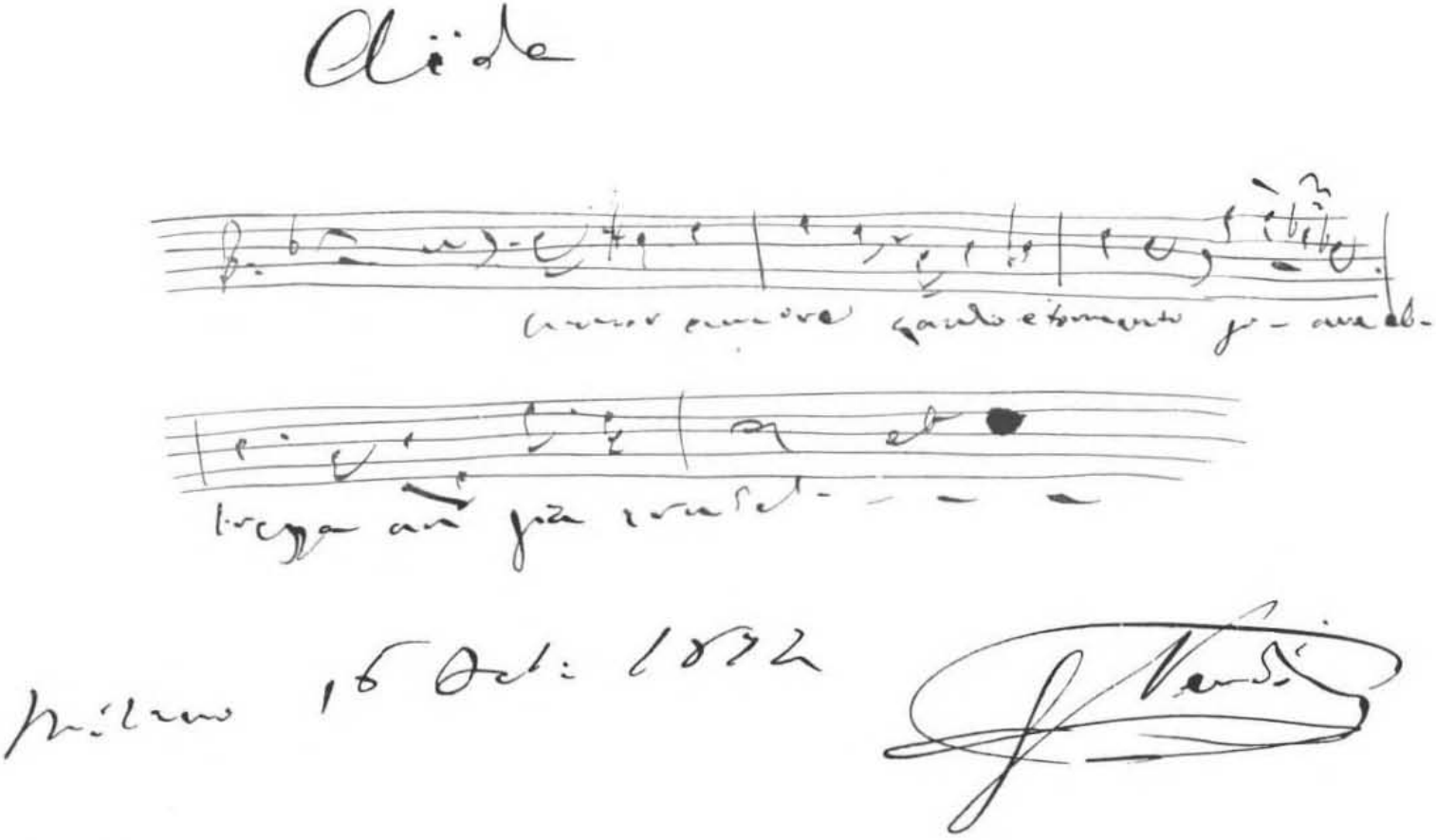


DAS VERDI-DENKMAL IN TRIEST
Von Alexandre Laforêt

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 11

ALBUMBLATT VON GIUSEPPE VERDI



WILHELM TAUBERT
* 23. März 1811

X. 11

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



L. O. Weber, Meiningen, phot.

X. 11

WILHELM BERGER
† 15. Januar 1911

UofM

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Die Leidenschaften, heftig oder nicht, müssen niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage niemals das Ohr beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben.

W. A. Mozart

X. JAHR 1910/1911 HEFT 12

Zweites Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Oscar Wappenschmitt
Die Tonart als Kunstmittel im ersten Finale von Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ (Schluß)

Linda Bandára
Über javanische Musik

Dr. Ernst Rychnovsky
Joseph Marx
Ein neuer Liederkomponist

Erich Steinhard
Über die Wandlung des Begriffes Musik
Die Musik an den Artistenfakultäten

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Quartalstitel zum 38. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE TONART ALS KUNSTMITTEL IM ERSTEN FINALE VON MOZARTS „DIE HOCHZEIT DES FIGARO“

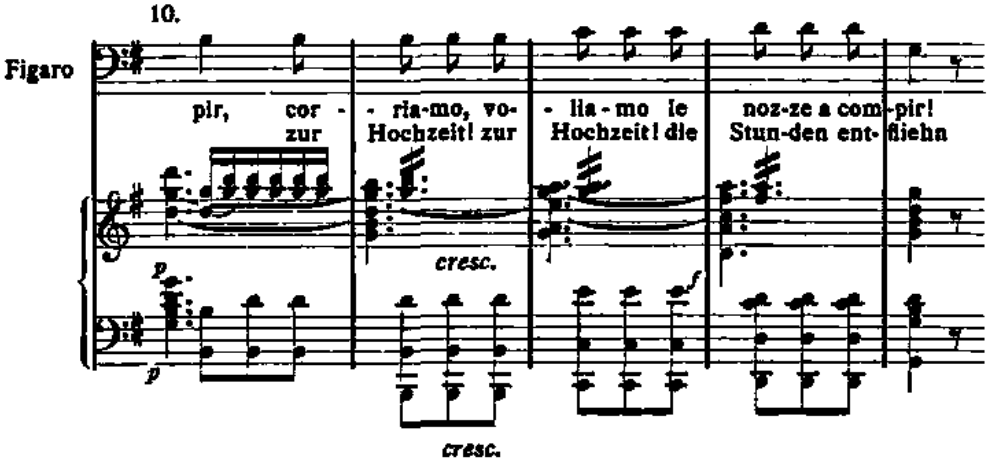
von Oscar Wappenschmitt-Berlin

Schluß

Szene X.

Da mit einem Male kommt Figaro — hereingeplatzt (möchte man sagen) — lebhaft gestikulierend und recht geräuschvoll, so daß es eigentlich schon nicht mehr anständig ist: He hallo! Draußen warten schon die Hochzeitsmusikanten! Das ist natürlich Schauspielerei. Er möchte mit seinem Lärm den Grafen überrumpeln.

Eine richtige G-dur Kadenz lärmt um den Grafen, als wollte sie ihn nötigen zu sagen: Ja, ja, gewiß. Ich kann nicht anders, als auch mitkommen zum Hochzeitsaltar!



Doch fein gelassen antwortet der Graf mit gehaltenen Harmonieen dem Polterer. Er führt sie sogar unter einem boshaft-spöttischen Triller der ersten und zweiten Violinen und der Bratschen hinauf zur Dominante von G-dur.

Die Dominante bedarf der Lösung: Noch habe ich einen Trumpf. Ihr werdet noch zu versuchen haben, eine gewisse Aufklärung zu geben.

Nun ist's zu Ende mit dem Lärm. Die Figaropartei hat so eine Ahnung, als ob ihr ein Fallstrick drohte. Die gehaltenen Harmonieen des Grafen bleiben, unter ihnen bewegen sich stockend und unisono die Streicher.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Die Musik wird zwar langsam nach G-dur zurückgeleitet. Aber recht geheuer ist es nicht mit diesem G-dur. Es ist ein zerbrechlich Ding und kann jeden Augenblick zerstört werden.

Aber wieso kamen wir überhaupt nach G-dur?

In den beiden ersten Szenen handelte es sich um die Schuld der Gräfin. Hatte sie wirklich Cherubin versteckt gehalten? Überzeugt, er werde sie entlarven, betritt der Graf die Szene — Es-dur.

Doch er kommt nicht zum Ziel. Er kann keinen Beweis finden, womit er seine Gegner überführen könnte. Im Gegenteil; die Gräfin kann einen Gegenbeweis erbringen. Der Graf muß der Figaropartei folgen — B-dur.

Herr Figaro kommt hereingeschneit.

Er weiß nichts von Seitengemach, Cherubin versteckt halten usw.

Daher wird die Tonart plötzlich ausgewechselt. Aus dem Grunde B-dur wird G-dur heraufgeholt, eine vertiefte Parallele von B-dur.

Aber um das G-dur steht's auch faul. Der Graf brauchte nur feinversteckt zu drohen, um die Figaropartei in eine beklemmte Stimmung zu versetzen.

Nun macht er ernst. Mit einem starken Unisono der Streicher auf c zeigt der Graf Figaro den Brief, den er Basilio zur Besorgung gegeben haben soll. Das C-dur wirkt wie ein niederziehendes Bleigewicht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man mache die Probe und spiele statt der Subdominanttonart C-dur die Dominanttonart D-dur. Der Eintritt der Dominanttonart wäre (gehalten gegen C-dur) ein im Kreise Bleiben.

Auf die Schwergewichtswirkung der Subdominante gründet sich von hier ab Mozarts architektonischer Plan.

Die Figaropartei verliert nun Schritt für Schritt an Boden. Der Graf will Auskunft, was es mit dem Brief an Basilio für eine Bewandtnis hat. Noch ist die Frage nicht beantwortet, da platzt schon der tölpelhafte Antonio mit seinem F-dur herein. Die Figaropartei mag wollen oder nicht, sie muß mit hinab. Mit Mühe und Not ersinnt Figaro eine List — da steht er auch schon vor einer neuen Verlegenheit: B-dur, der Graf zeigt ihm das Patent des Pagen, das er (Figaro) also beim Hinausspringen verloren haben muß! Figaro redet sich auch hier wieder heraus — da, o Schreck! Es-dur mit Trompeten, Hörnern, Pauken, allen Bläsern und den Streichern! Sieht er recht? Bartolo und Marzelline mit dem Ehekontrakt?

In einem circulus vitiosus sind wir wieder dahin gelangt, wo wir zu Anfang waren: Es-dur. (Der triumphierend zuversichtliche Graf.)

Zunächst zeigt der Graf Figaro den Brief, den er Basilio zur Besorgung übergeben haben soll (C-dur).

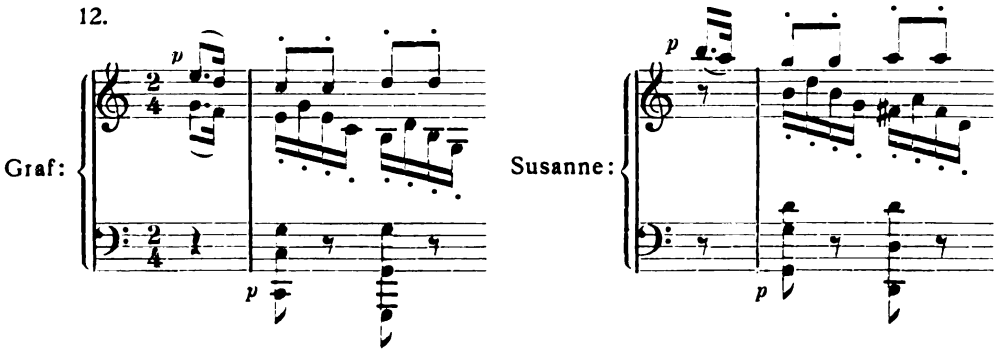
Figaro kennt den Brief nicht.

Er soll ihn aber durchaus kennen. Wohl an die zehn Male wird er gefragt — vom Grafen, von der Gräfin, von Susanne, von allen Dreien zusammen — zuerst in der Tonikatonart, dann, als dies nichts nützt, mit erhöhter Eindringlichkeit in der Dominanttonart G-dur. Die drei lassen nicht locker.

Schließlich wird Figaro grob. Er soll durchaus kennen, durchaus übergeben haben, durchaus begreifen, durchaus von dem Pagen wissen usw. (kurze, bestimmte Forteakkorde des ganzen Orchesters, soweit es in dieser Szene verwendet wird).

Der Graf fragt und dann Susanne. Beide mit demselben Motiv und doch unterschiedlich — Susanne ängstlicher als der Graf, da sie die Unsichere ist.

12.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Figaropartitur ist voll solcher kleiner Geniezüge. Endlich macht der Graf dem Hin und Her ein Ende.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die von der letzten unwirschen Antwort Figaros herüber- und ihm p entgegengehaltenen Hörner, die Wahl des Motivs in der ruhig-sicheren Form, die Sforzatopiani und die Imitation — alles ist genial gedacht und steht im Dienste der Handlung. Figaros ungebärdig-ärgerliches Benehmen bestärkt den Grafen nur in seiner Ruhe. Nur noch deutlicher, sehr deutlich sogar, aber auch sehr fein zeigt er nochmals auf den Brief und geht dann mit einer gelassen-festen — äußerlich wenigstens markiert er diese feste Ruhe, um den Figaro mürbe zu machen — Kadenz in G-dur über Figaro zur Tagesordnung über, indem er feststellt: Der Brief ist da und bleibt da und kann von Figaro nicht aus der Welt geleugnet werden.

Alles stimmt ein und in allen Stimmen singt und klingt es zusammen in G-dur.

Nun, Figaro, was sagst du? Noch immer kein Wort? Aber es hat wirklich alles nichts genützt. Auch die Dominante mit ihren Kadenzen hat Figaro nicht zum Geständnis bringen können. Wenn er aber nicht gesteht, was ist zu machen? Beweisen kann man ihm nichts. Die Frauen haben ihre Zungenfertigkeit vergeudet und der Graf vergeblich ruhig gelassen mit dem Briefe operiert.

Da bleibt denn nichts anderes übrig, als die Umkehr nach C-dur (T. 40—44 dieses C-dur Teiles. Dreiklang G-dur wird mit der Septime f versehen).

So behagt's dem Figaro. Mit einem letzten Aufgebot von Zungenfertigkeit, während die Musik schon nach C-dur zurückmoduliert, suchen die Frauen auf ihn einzudringen und machen noch ordentlich Spektakel. Doch Figaro faßt die Gelegenheit beim Schopfe und macht sich mit einem Ruck frei. Mit dem verbindlichsten Lächeln verneigt er sich vor dem Grafen und lädt ihn mit einer boshaft-höflichen Handbewegung ein: Bitte! Zum Hochzeitsaltar!

Und mit welchem Motiv? Mit dem Briefmotiv des Grafen! Und dazu die tanzenden Hörner, wie wenn er mit der Rechten Susanne, mit der Linken den Grafen unter den Arm nähme und den Hochzeitsgang anträte.

So steht Gegner gegen Gegner. Keiner hat einen Vorteil errungen. Und während nun alles in C-dur zusammenklingt und zusammensingt, stoßen die beiden Hauptgegner, der Graf und Figaro, heimliche Verwünschungen aus (im Parlando-Ton, von den Fagotten unisono ohne Bässe begleitet, wodurch Mozart das Komische der Situation aufs genialste beleuchtet).

Die Stimmung ist ungelöst und schwül. Etwas muß kommen. Was? Wer? Bartolo und Marzelline? Noch ist es zu früh. Aber der Gärtner Antonio kommt vor Aufregung zur Tür förmlich hereingefallen. O Himmel, F-dur! Also eine neue Verlegenheit!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Szene XI.

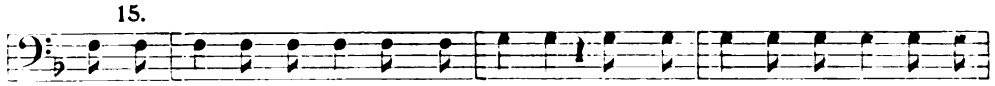
Großer Alarm! Was gibt's? (Ausgehaltene Dominante!) Tonika F-dur! (Antonios Erzählung): „Aus dem Fenster im Zimmer hier neben warf man eben einen Menschen in den Garten.“ Schwerfällig, plump unterstreicht er Kleinigkeit für Kleinigkeit, dazwischen immer Atem schöpfend.

14.



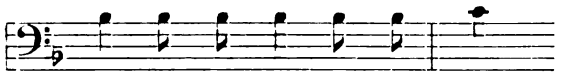
Mozart macht hier lauter Durchgänge innerhalb des Dreiklangs der Tonika. Der F-dur Dreiklang wächst und dehnt sich aus wie ein Fabeltier. Antonio meint Wunder was für Wichtigkeiten er auskramt und fühlt sich als die Hauptperson. Aber jeder Schlag ist nur ein Schlag ins Wasser, wenn er meint, seiner Person dadurch Bedeutung zu verleihen, denn hilflos-dumm glotzt am Schlusse seiner Erzählung ein Tonika C den Grafen an (das der Lösung harren sollte, — statt der Dominante! —). Er ist eben eine Bedientenseele, die ihren Wert von oben her holt, statt aus sich selbst. Vgl. die urkomische Melodie, bei der die deutsche Übersetzung leider im Stiche läßt.

15.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





Auch bringt er es mit seinem Tatbestand zu keiner Kadenz, wird also recht geringschätzig behandelt, und es bleibt seine ganze Erzählung tiefgedrückt, da eine Dominantfarbe kaum aufkommt.

Der Graf bemächtigt sich jetzt des Vorfalls. Sofort ist es mit der träg-tölpelhaften Breitspurigkeit Antonios zu Ende, und anstatt von zwei zu zwei Takten wechselt die Harmonie innerhalb eines einzigen Taktes. Der Graf fragt, Antonio antwortet, nun schon mutiger mit V—I bestätigend. Der Graf bringt die Dominante, die er gelöst, beantwortet wissen will: Es scheint also so zu sein! Da bitte ich dann um weitere Aufklärung.

Die Dominante des Grafen wendet sich eigentlich mehr gegen die Figaropartei; allein die Figaropartei macht die Dominante zu ihrer Sache und wendet sich mit ihr gegen Antonio: Was hast du denn eigentlich hier zu suchen?

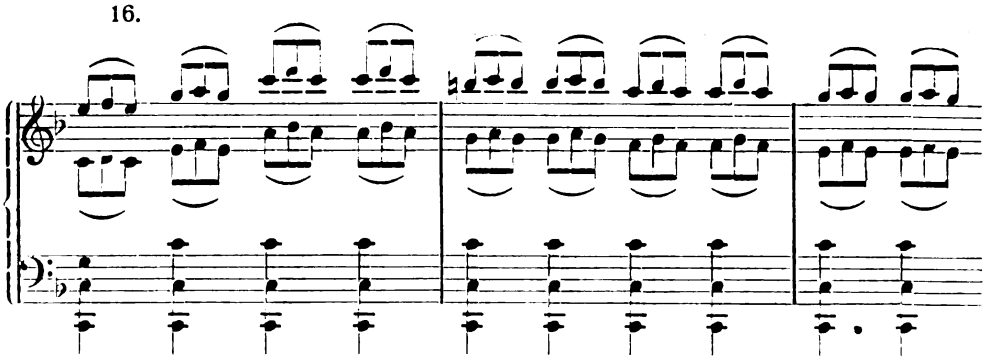
Dieses Mal aber läßt sie sich hinreißen, verliert vor Zorn über den Tölpel den Kopf und schießt weit über das Ziel. Vor Wut nagelt sie die Dominante hier oben derart fest, daß der Graf den Fuß auf das gewonnene Terrain setzen und den Faden in der Dominanttonart C-dur fortspinnen kann. Antonio antwortet. Inzwischen aber sammelt sich allmählich die Figaropartei.

Figaro bemächtigt sich des C-dur.

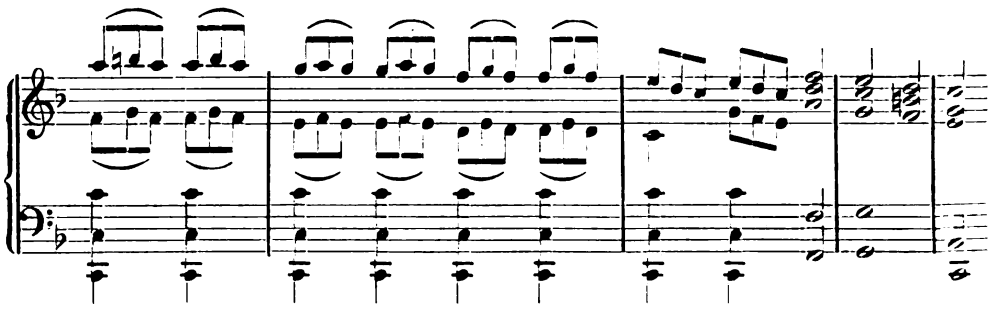
Er stört die C-dur Kadenz.

Wir erwarten sie im 43. Takt der Szene XI.

16.

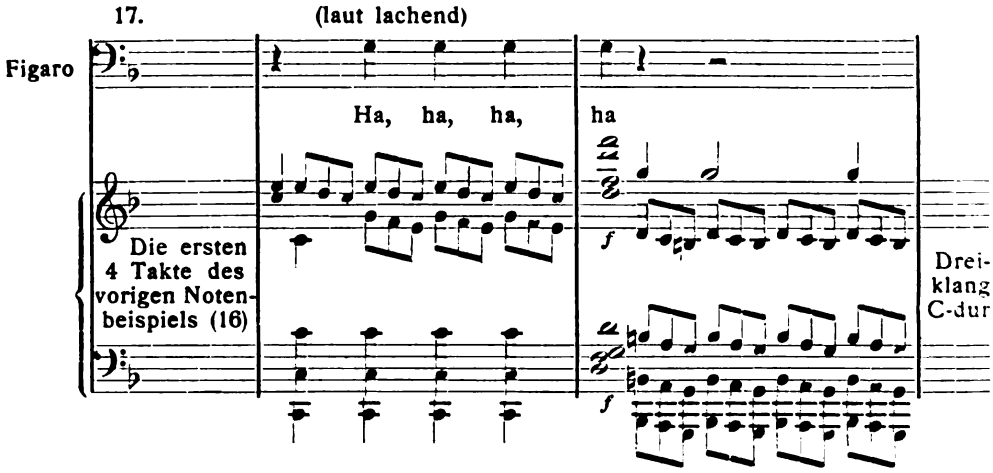


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Statt dessen bricht Figaro in ein unbändiges Gelächter aus.

17.

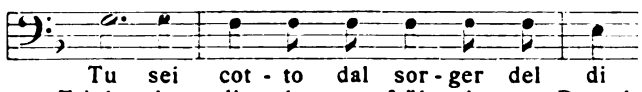


Mit wie einfachen Mitteln arbeitet Mozart! Er tut hier nichts weiter, als daß er den Tonikadreiklang C-dur beibehält, um den Gang Antonios und des Grafen aufzuhalten und die Leitung allmählich in die Hände Figaros hinüberzuspielen.

Der Darsteller des Figaro muß sich stellen, als leide er unter einem förmlichen Lachkrampf. Je mehr man ihm Ruhe gebietet, um so mehr muß er lachen.

Figaro führt uns hinauf in die Dominante von C-dur, von wo er — unbekümmert um die ihn Anherrschenden — allein zurückleitet, langsam und ruhig; denn er setzt nun eine andere Miene auf: ernst, überlegen und etwas verächtlich-stolz, und mit dem langgehaltenen g, der atemholenden Pause und der ganzen Melodik den Antonio spöttisch travestierend: „Genug des Spaßes!“ „Tu sei cotto dal sorger del di?“ („Trinkst du dir schon so früh einen Rausch?“)

18.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daß der Graf mit dem Fuße stampft und den Antonio anherrscht: „Or ripetimi!“ („Sprich noch einmal, wiederhol' es mir!“)

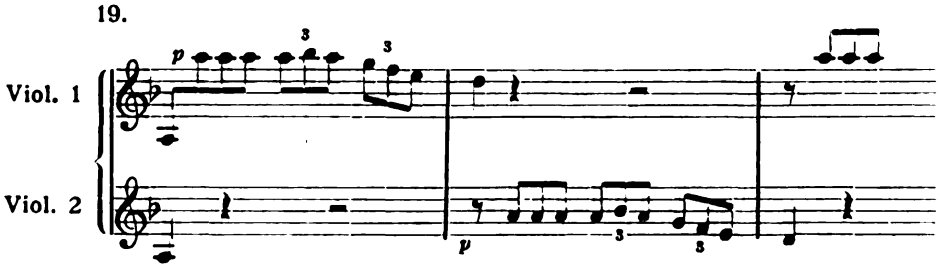
Mozart hat einen zarten Bau gefügt. Ein leiser Federstrich genügt, um die gewünschte Wendung herbeizuführen — so hier die Einführung des Quartsextakkords c f a neben dem Dreiklang c e g bei den Worten des Grafen „Sprich noch einmal, wiederhol es mir!“, um auf das C-dur (das Figaro an sich gerissen hatte!) einen Druck nach unten auszuüben.

So übergibt Mozart dem Grafen wieder die Führung. Mozart wird noch deutlicher und gibt dem Dreiklang c e g seine Septime b (Unisonotriller der Flöten und Oboen und eine Oktave tiefer der ersten und zweiten Violine), löst dann den Akkord b c e g in den Dreiklang a cis e a auf, der die Funktion der d-moll Dominante hat.

Mozart führt uns also ganz tief — nach d-moll (Subdominantparallele) — aber in einem rasch bewegten Ganzen.

Immerhin, für den Augenblick wirkt es doch, als ob — innerhalb der geschaffenen Bewegung — noch einmal von vorn angefangen würde. Richtig geht es an ein förmliches Vor- und Nachbuchstabieren.

19.



„Ein Mensch aus dem Fenster?“ — „Aus dem Fenster.“ — „In den Garten?“ — „In den Garten.“

Eine Art Durchführung hebt an.

So beantwortet der geniale Mozart des Grafen „Or repetimi!“ („Sprich noch einmal, wiederhol' es mir!“)

Von hier ab wird der Bau etwas dichter und massiger. Wenn nun der Dreiklang d-moll den Quartsextakkord d g b daneben gesetzt bekommt, wirkt es schon nicht mehr so zwingend. Nicht mehr so leicht können wir so tief geführt werden.

Wer sich in diese Stelle vertieft, wird finden, daß ein Durchführungscharakter nur halb durchleuchtet, nur harmonisch gegeben ist. Die Melodik hat nichts Durchführungsmäßiges an sich.

Die Handlung gestattet eben nicht, daß dem Durchführungsmäßigen viel Raum gewährt werde.

Mozart strebt einer geschlossenen Tonart zu. Die Durchführung mündet in ein B-dur, in dem nochmals hin- und herbuchstabiert wird, das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber den durchführungsmäßigen Charakter bald abstreift — denn Figaro bemächtigt sich des B-dur, um endlich, endlich Ruhe zu schaffen.

„Halt!“ „Muß schon der Täter sich melden — ich war es, der hinaussprang!“

B-dur Kadenz — basta!

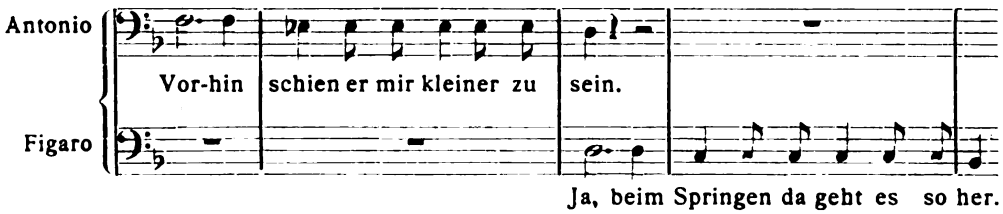
Die erste Kadenz in der F-dur Fläche!

Die Frauen freuen sich, der Graf und Antonio sagen zunächst nicht viel. Der Graf geht nach vier Takten hinauf zur Dominante: „Das kann ich nicht glauben“ und Antonio folgt ihm: „Dann bist du jetzt auf einmal viel dicker.“

Dem Antonio geht aber allmählich ein Kirchenlicht auf. Von dem Augenblick an, wo Figaro dem Grafen vorlügt, er sei selbst zum Fenster hinausgesprungen, geht eine Veränderung in ihm vor. Er merkt, daß die Figaropartei auf keinen Fall zugestehen darf, daß etwa der Page aus dem Fenster gesprungen sei; deshalb nimmt er von hier ab gegen Figaro eine bösartig lauernde Haltung an. Aber langsam, langsam dämmert's; deshalb muß ihm Mozart noch einige aufgeregte Melodieen geben, bis es endlich ganz helle geworden in Antonios Hirn.

Freilich wagt er schon jetzt Figaro nachzuäffen, indem er ihm sein spöttisches, ernst überlegenes: „Trinkst du dir schon so früh einen Rausch?“ von vorhin nachmimt.

20.



Aber mit seinem „Ja“ singt ihm Figaro die Noten vom Munde weg, noch großspuriger natürlich als Antonio.

Unter diesem Scherzspiel, wo der tölpelhafte Antonio nach Figaros Art die Zurückleitung der Tonart übernehmen möchte — der Tor! nach B-dur! Figaros Tonart! — sind wir wirklich — von Figaros Gnaden aber — nach B-dur zurückgekehrt.

„Sprich, was meinst du?“ (Graf zu Antonio.)

Der hat sich inzwischen zwar schon besonnen, aber immer noch aufgeregt genug wirft er das Wort „Cherubin“ in die Handlung.

Die Musik wird aber durch dieses Wort nicht sonderlich aufgestört. Das allein aber entspricht der dramatischen Wahrheit. Daß das Wort fällt, kann weder den Grafen noch die Gräfin, Susanna und Figaro über-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

raschen. Nur ein unvermutet gebrachter Beweis dafür, daß der Page der Bösewicht war, hätte Tumult und Alarm in der Musik verursachen können.

Die Frauen zwar zeigen sich ärgerlich, Figaro aber bleibt ruhig, weil er schon eine Erwiderung vorbereitet hatte. Er macht einen komischen Skandal („Ja, ganz richtig, ja, ganz richtig!"), womit er den Antonio zu markieren sucht, der den Mund voll nimmt und Wunder was für eine vernichtende Enthüllung gemacht zu haben glaubt. Herr Figaro täuscht sich. Antonio ist gar nicht mehr so sehr aufgeregt. Diese Freude braucht er dem Figaro nicht mehr zu machen. Er kennt Figaros Schwäche und weiß ein viel besseres Mittel.

Freilich, wenn Figaro ironisch wird „Darum richtig kam der Page von Sevilla zu Pferde zurück, wohin er heute abgereist ist", kocht ihm das Blut wieder, da er keine Haltung gelernt hat.

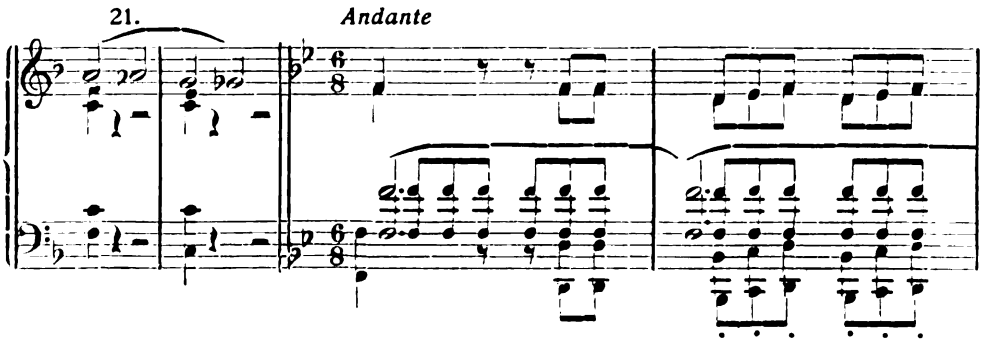
Nur einen leichten Schatten vermag das Wort „Cherubin" auf die Musik zu werfen. G-moll wird neben B-dur gestellt, wie ein ängstliches Ausweichen. B-dur aber hatte Mozart erreicht, um die Tonart zu schließen. Es muß ein Ende gemacht werden. Das Hin und Her führt doch zu nichts.

Über g-moll geht Mozart nach C-dur und schließt so den Kreis F-dur.

„Finiam questo ballo!" („Ich will dem Tanz ein Ende machen.")
„Also du sprangst hinaus, Figaro?"

„Ja, mein Herr! Ich suchte hier im Zimmer nebenan Susannen. Da hört ich Ihr Poltern . . . ich dacht' an das Briefchen . . . sprang hinaus voller Furcht und voll Schrecken und verrenkt' eine Sehne am Fuß —."

Dabei singt der Schalk die Anfangsmelodie, mit der Antonio den „Tanz" eröffnet hatte — dabei mag er von Zeit zu Zeit verächtlich auf Antonio blicken und mit den Händen in der Luft herumfuchteln, gerade so wie Antonio bei dieser F-dur Melodie (s. das 15. Notenbeispiel) gestikuliert hatte. Er macht noch eine komische Kadenz, — da eben, als sie beendet scheint, wird ihm der Boden unter den Füßen weggezogen. Das Tonika-F wird von den Fagotten und Hörnern aufgefangen. Aber es bleibt in der Luft hängen, kein Tonikadreiklang erscheint darunter.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Andante, $^{6}/_{8}$ Takt, B-dur.

Antonio zieht ein Papier aus der Tasche, das Patent des Pagen und zeigt es Figaro: „So gehört also ihm diese Briefschaft, die er verloren?“

Diese Szene gehört zum Genialsten, was dem göttlichen Meister gelungen.

I
Der Graf nimmt Antonio das Papier ab:
„Hallo, laß mich doch sehn!“
Figaro (leise zu den Frauen).
„Jetzt ist alles aus! Jetzt ist alles aus!“
Gräfin, Susanne (leise).
„Figaro, hilf uns! Figaro, hilf uns!“

Graf (öffnet das Blatt).
Figaro (will schnell hineinsehen).

II
Graf (faltet es rasch wieder zusammen, zu Figaro):
Sag' einmal — was ist das für ein Blatt?
Figaro (untersucht seine Taschen und sieht dann das Papier von der Seite an).
Ja, das kann ich —
Doch hab' ich so viele Schriften.

III
Antonio: Ist's vielleicht ein Register von Gläubigern?
Figaro: Nein, du Schöps, rate besser!
Graf (zu Figaro): So sprich denn!
(zu Antonio): Und du laß ihn gehen!
Gräfin, Susanne, Figaro (zu Antonio):
Laß { ihn / mich } gehn, und pack dich!

IV
Antonio: Ja, ich geh', aber treff' ich dich wieder —
Graf, Gräfin, Susanne: Laß ihn gehn!
Figaro (zu Antonio): Geh' nur, dich fürchtet man nicht!
Gräfin, Susanne, Graf: Laß ihn gehn!
Antonio: Ja, ich geh, aber treff' ich dich wieder —
Gräfin, Susanne, Graf: Laß ihn gehn! Und pack' dich!
Figaro (zurücktretend und Antonio hinausdrängend):
Geh nur, dich fürchtet man nicht!
(Antonio ab durch die Mitte.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

V
Graf (schlägt das Blatt, wie damit spielend, wieder auseinander, indem er dabei seine Aufmerksamkeit auf Antonio richtet).
Gräfin (nähert sich ihm unbemerkt, blickt schnell hinein und geht auf ihren Platz zurück).
Die Vorigen ohne Antonio.
Graf (zu Figaro, das Papier wieder zusammenlegend): Also?
Gräfin (heimlich zu Susanne):
O weh, das Patent für den Pagen.
Graf (zu Figaro): Also?

VI
Susanne (heimlich zu Figaro): O verwünscht! Die Bestallung!
Graf (zu Figaro): Nur herzhaft!
Figaro (als wenn ihm etwas einfiele): Ha! jetzt weiß ich's, ha! jetzt weiß ich's!

Zunächst schreibt die Musik gewissermaßen den Titel über diese B-dur Szene. Siehe die vier B-dur Takte des letzten Notenbeispieles.

Die erste kleine Klammer I wirft innerhalb des ersten Achttakters die Frage auf. Die zweite kleine Klammer gibt die Wirkung der Frage.

II ist die Wiederholung des Achttakters — aber schon spannender, da Rede und Gegenrede stockender und der Graf an Figaro herantritt.

Achttakter III moduliert nach F-dur — die Frage gewinnt an Eindringlichkeit. Auch soll nun Antonio abziehen. Man bedarf seiner nicht weiter. B-dur wird rasch verdrängt.

Achttakter IV — das F-dur muß erst von Antonio gereinigt werden. Ein Hin und Her in F-dur! F-dur hat zuerst die eine Aufgabe zu erfüllen. Antonio wird mit einer F-dur Kadenz zur Türe hinausgedrängt. F-dur ist frei.

Hätte Mozart so ineinander greifende und sich übereinander bauende Perioden ohne den Haydn der Quartette und Symphonieen schreiben können? An den Musikhistorikern ist es, diese Frage zu beantworten. Der praktische Musiker ist auf Vermutungen angewiesen. Alles aber zwingt ihn zu der Vermutung: „Nein!"

Achttakter V. — Freies F-dur, d. h. nun sind wir unter uns und können die Sache ausmachen.

Aber das F-dur ist kein Ruhekissen. Es ist der Ansatz für eine Art Durchführung.

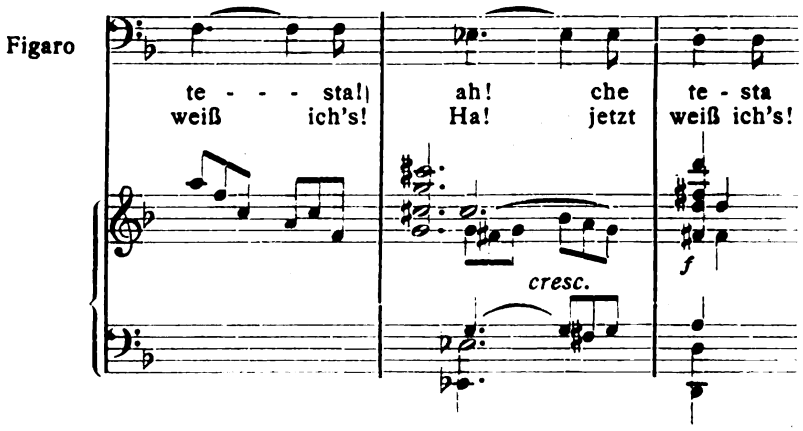
Das F-dur, das scheinbar so traut familiär die Sache bereden will — welche boshafte Komik Mozarts! —, setzt den Figaro in die hellste Verlegenheit: „Ah! che testa! ah! che testa!" Was ist doch mit meinem Kopf los! Wie er nur so dumm sein konnte!

Er stellt sich, als ob er sich erinnere, rafft sich aber unterdessen höllisch zusammen, um allen Fragen standhalten zu können, denn — Mozart tritt die Durchführung mit einer scharf dissonierenden, durchaus unzweideutigen Subdominante an (sogenannter übermäßiger Quintsextakkord der IV. Stufe in Moll), die also mit aller Energie die neue g-moll Tonart herbeizwingen will wie Figaro seine Gedanken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

22.

(stellt sich, als ob er sich erinnere)



So hat hier Mozart wiederum die Charakteristik des Textes ergänzt.

Figaro hat den Kampf mit dem F-dur aufgenommen und ein g-moll herbeigezwungen: „Es ist die Bestallung des Pagen, die der Kleine vor kurzem mir gab."

Gut, also g-moll! Aber warum gab er sie dir?

Nun ist die Verlegenheit auch schon da. Figaro sucht und sucht (wandernde Sequenz der Mozartschen Musik).

Und während er sucht, sinkt er immer tiefer. Scheinbar! Denn inzwischen haben sich die Frauen besonnen. „Es fehlte das Siegel!"

Figaro hört es. Der Schalk läßt die Musik noch tiefer sinken. Sie scheint auf dem Dreiklang As-dur angelangen zu wollen. Da ein a statt as und a c es führt uns hinauf nach B-dur, das g-moll, das F-dur, das B-dur sind geschlagen.

Die Musik sank nur, um in B-dur aufgenommen zu werden.

Figaro macht in B-dur bloß IV—V, das I soll sich der Graf selbst deuten, und er will sich recht weiden an dem dupierten Gräflein. Den Frauen aber und sich gönnt er die Wonne, sich an dem B-dur nach Herzenslust zu freuen.

Dem zu Anfang dieser Szene aus B-dur entwachsenen F-dur entspricht hier eine breite Betonung des B-dur.

Das Ganze ist eine Sonatenform en miniature.

Szene XII.

Der Ärger und Verdruß des Grafen ist groß. Glücklicherweise erscheinen Marzelline und Bartolo eben zur rechten Zeit — Es-dur Akkord

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des vollen Orchesters, zum ersten Male auch Trompeten und Pauken, als träte die strahlende Gerechtigkeit ein,

23. *Allegro assai*



und die beleidigte, die auf ihr Recht pocht! (S. den Rhythmus und den kurz abgerissenen Schluß auf der Subdominante [Takt 3], dem anspruchsvollsten Akkord!)

Aber der rasche Tritt!? (Allegro assai.) Ist's am Ende das wütende Ereifern gegen Figaro und Susanne, was die beiden treibt, nicht der empörte Sinn für Recht und Gerechtigkeit?

Das Rachepaar geht mit aufgeworfener Trutzmiene und verächtlich stolzer Haltung an Figaro und Susanne vorbei. Ein tödlicher Blick (bei der kurz abgerissenen Subdominante) mit durchbrechender Heftigkeit.

Da — was ist in die beiden gefahren? Es geht durch sie wie ein plötzlicher Ruck, und sie stehen wie mit einem Male vor den Grafen gedreht. Diese plötzliche Heftigkeit der Bewegung!? Wo bleibt die zur Schau getragene Würde? Ach, wie schon so oft, spielt ihnen der überkochende Ärger diesen Streich. Sie sind zum Platzen voll. Das will sich Luft machen. Leider just immer zur ungelegensten Zeit. Eine auf die Spitze getriebene Buffolaune hat dem Komponisten diese Gestalten eingegeben. Aber das Spiel darf nie ins Possenhafte ausarten.

Die Augen Marzellinens und Bartolos glühen, die Hände beben, alles an ihnen eifert und fiebert: O möge endlich, endlich die Wonne der Rache mich befriedigen, die heiß ersehnte Stunde schlagen, für die ich alles aufgespart, um derentwillen ich alle Kränkung und Zurücksetzung erduldet habe.

Von ihren Lippen aber ertönen Honigworte, und es steigen Weihrauchwolken empor: „Gnäd'ger Herr, von Ihren Händen fordern wir Gerechtigkeit. Ja, Du allein bist der Herr des Guten, ein wahrer Gott des Rechts!"

Der Herr der Gerechtigkeit aber freut sich des Spaßes, wie er sich schon lange nicht über etwas gefreut hat. Eine wohlige Melodie wiegt sich im Orchester (2. Violine und Bratsche). „Endlich kann ich mich doch noch rächen, dies kommt mir zu rechter Zeit!" Hörner, Fagotte und Klarinetten tragen die Melodie. Der Graf labt sich ordentlich an der Freude.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Susanne und die Gräfin aber stoßen heimliche Verwünschungen aus, während Figaro auf Rettung sinnt.

Der Alarm will aber auch in der Dominanttonart B-dur gehört sein.

Figaro macht einen schwächlichen Versuch der Abwehr: „Fort ihr Narren, fort ihr Schelme!“ Ja, er tut sogar, als ob er das Alarmmotiv zu seinem Motiv machen wollte und es in der noch höheren Dominante (F-dur) fragend aufrichten: Was wollen die hier? Die Bewegung bis hierher ist aber eine Notwendigkeit, die schon in den Es-dur Takten des Anfangs inbegriffen liegt. Figaro markiert nur, daß er vom Strome mitgerissen wird.

Es achtet auch niemand auf Figaros Reden und Tun. Höchstens streift ihn bisweilen ein flüchtiger Seitenblick seiner Gegner. Die Handlung geht an Figaro, Susanne und der Gräfin vorbei.

„Ruhig, kein Schimpfen, jeder spreche zu seiner Zeit!“ (Graf). Bei den letzten Worten setzt Mozart neben den Dreiklang F-dur den Quartsextakkord f b d. Das F-dur war so sehr exponiert, daß schon dieses zarte Mittel genügt, die Umkehr (nach B-dur) einzuleiten. (Vgl. Szene XI.)

Marzelline hat das Wort: „Gegen diesen Hauptverräter, der mir heut sein Eh'versprechen im Begriffe steht zu brechen, bitt' ich um Gerechtigkeit!“

Wie von selbst fügt sich zum F-dur Dreiklang f a c die Septime es hinzu. Der B-dur Charakter wird immer deutlicher, schließlich (kurz vor dem Eingreifen Bartolos) gibt es eine ausgesprochene B-dur Kadenz. Trotzdem wirkt diese B-dur Fläche nur wie eine Ansatzfläche. Unmerklich hat das B-dur schon den Durchführungscharakter bekommen. Das eingeschobene F-dur war nämlich exponiert zwar, aber doch so stark als möglich verankert worden. Es muß sich von selbst erledigen, aber dem wieder frei werdenden B-dur ist die Festigkeit des Insichberuhens geraubt.

Das B-dur ist gelockert. Die Gründe des Alarms können durchgesprochen werden.

Marzelline setzt in B-dur an.

Es folgt die für die Durchführung charakteristische stufenweise Schiebung. Bartolo überbietet Marzelline in c-moll.

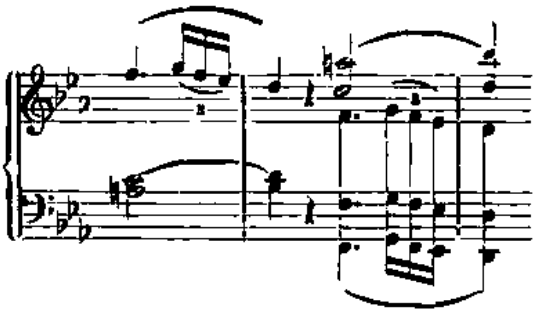
Der Schleicher Basilio aber — der dritte im Bunde — braucht Deckung. Kühn seinerseits den Bartolo überbieten ist nicht seine Sache. Er verschanzt sich hinter Bartolos c-moll. Aus der c-moll Parallele As-dur sendet er seine Pfeile. Hat er aber seine Deckung, dann ist er nicht minder gefährlich wie die beiden andern. Was er in seinem As-dur gegen Figaro vorbringt, ragt auch wie ein Riesenvorwurf.

Denn die Kampfreden der drei sind von grotesker Komik.

Mit einem etwas wehrhaften Motiv hatte Marzelline begonnen:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

24.



Da durchbricht wieder der schlecht verhaltene Ärger die mühsam bewahrte Fassung.

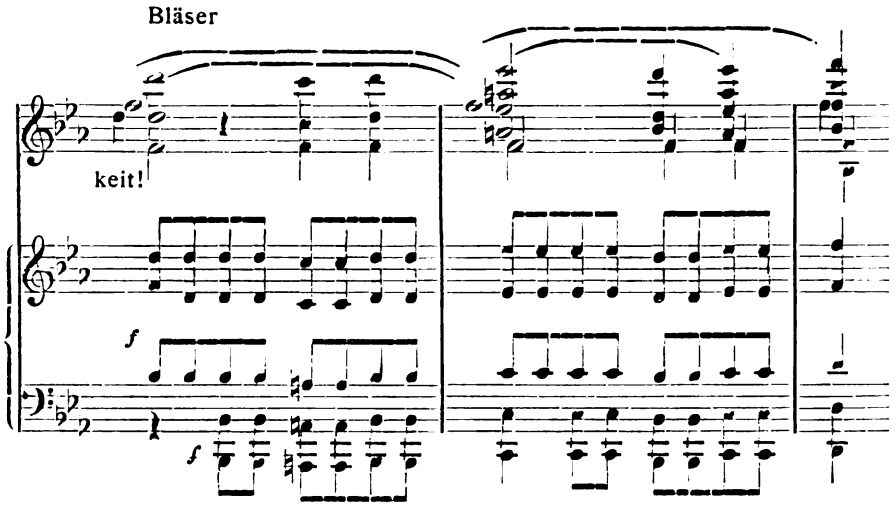
Ihr Mund öffnet sich, und eine Wolke steigt auf, aus der es wie von tausend Zungen schwätzt und stammelt, auch als sie schon geendet, schwillt es noch im Orchester, und es breitet sich aus und ballt sich zu einem Riesenvorwurf, der den Grafen und die Übeltäter anzittert und nach Rache krallt und schreit.

Es ist tragikomisch. Marzelline ist einem Weinkrampf nahe. Sie soll auch den letzten Wunsch eines verkehrten Lebens begraben, strampelt und tobt wie ein unartiges Kind gegen ihre Fesseln und wehrt sich mit der Wut und dem Mut eines Verzweifelnden.

25.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Bartolo und Basilio variieren das angeschlagene Thema.

Das Es-dur lebt sich also in einer Art Durchführung aus in B-dur (Marzelline: Figaro will sein Eh'versprechen brechen), in c-moll (Bartolo: Ich bin Marzellinens Rechtsbeistand und Verteidiger), in As-dur (Basilio: Und ich diene als Zeuge.)

In As-dur haben wir den Subdominantboden von Es-dur betreten, und die Wiederkehr beginnt sich vorzubereiten.

Mozart führt uns über die Dominante B-dur zur Haupttonart Es-dur zurück.

In Es-dur schließt das Finale. Der Graf und seine Beistände hoffen, daß Marzellinens Ehekontrakt eine wirksame Waffe gegen Figaro sein wird.

Um ein wirksames Schlußgefühl herzustellen, kadenziert Mozart nachdrücklich und wiederholt.

Der Graf hofft zu triumphieren. Wird ihn aber auch seine Erwartung nicht trügen?

Mit dieser Frage scheiden wir vom ersten Akt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER JAVANISCHE MUSIK

von Linda Bandára-Bandarredja (Java)

In den letzten Jahrzehnten erwachte bei den Europäern ein reges Interesse für die orientalische Kunst, in der die Musik nicht die letzte Rolle spielt. Verschiedene Musikästhetiker sowie Komponisten wanderten dem Osten zu, besonders nach Indien, China und Japan, um die dortige Musik zu studieren.

Über Javas Musik ist jedoch bisher wenig bekannt geworden, und doch blüht hier im stillen eine Kunst, die in vielen Fällen selbst den verwöhntesten europäischen Künstler in Staunen setzen würde.

Soweit mir bekannt, sind bisher zwei Werke über javanische Musik erschienen: „De Gamělan von Djocjakarta" von Dr. J. Groneman, und eine Broschüre von Dr. Land in Leyden, deren Angaben aber, wie mir javanische Autoritäten berichteten, nicht der Wirklichkeit entsprechen sollen. Auch der bekannte J. Veth, der jedoch persönlich nicht auf Java war, widmet in seiner „Geschiedenis van Java" ein Kapitel dem Gamělan (= Orchester), in dem er sich, den unrichtigen Mitteilungen einiger Laien folgend, häufig widerspricht und im allgemeinen ein nicht richtiges Urteil fällt.

Dr. J. Groneman war ein Menschenalter hindurch Leibarzt des Sultans von Djocjakarta, hatte daselbst sehr viel Gelegenheit gute Musik zu hören, und es wurden ihm zu seinen Studien alle Mittel zur Verfügung gestellt. Seine Beschreibung der einzelnen Instrumente ist vorzüglich, ebenso gut sind seine Kenntnisse der verschiedenen Gamělans Djocjaischer Höfe; das Musikalisch-Fachmännische liegt ihm jedoch fern.

Ich selbst betreibe meine Studien seit zwei Jahren im fürstlich Paku Alam'schen Palais in Djocjakarta, wo mir der Oheim des regierenden Fürsten, Prinz Ario Noto di Rodjo, mit allen Mitteln an die Hand ging. Ihm verdanke ich die meisten meiner Kenntnisse; so ist auch alles hier Mitgeteilte von ihm autorisiert.

Betont muß noch werden, daß die hohe, klassische javanische Musik ausschließlich an den Höfen von Surakarta und Djocjakarta ausgeübt wird, denn gute Künstler wollen gut bezahlt sein, und das Volk sowie die Mittelklassen sind nicht bemittelt genug, sich derartige Genüsse zu verschaffen. Daher sind auch die meisten alten Tonstücke dem Volke unbekannt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Überreste alter Baudenkmäler, unter denen sich Boro-Budor, bekanntlich das größte buddhistische Denkmal, befindet, liegen in nächster Nähe von Djocja. Sie beweisen uns, daß die Baukunst hier geblüht hat, und daraus ließe sich auch vielleicht schließen, daß die Musik ebenfalls hier ihren Höhepunkt erreichte. Ob die Musik sich bis zum heutigen Tage auf ihrer damaligen Höhe erhalten hat oder später verfiel, das ließ sich bisher aus Mangel an Urkunden nicht erkennen.

Der Javaner ist dem Namen nach Mohammedaner — der Islamismus wurde um 1500 n. Chr. mit Feuer und Schwert hier eingeführt —, in seiner Kunst, also in seiner tiefsten Empfindungsweise, ist er jedoch Buddhist geblieben, ja selbst in den Sitten und Gebräuchen sind Überreste buddhistischer Abkunft zu finden.

Da sich bisher kein europäischer Fachmann[1]) mit dem gründlichen Studium der javanischen Musik befaßte, so ist es sehr schwer, von den javanischen Künstlern trotz ihrer großen Zuvorkommenheit Erklärungen über ihre Kunst und deren Charakter zu erlangen; denn musikalische Theorieen, wie wir sie besitzen, gibt es hierzulande nicht, sondern nur traditionelle Regeln, die die Eingeborenen befolgen, ohne weiter darüber zu reflektieren, weshalb auch der Kenner der Sprache und der Sitten der Javaner sich mit diesen oft nicht über musikalische Fragen verständigen kann.

Eine Notenschrift ist bisher noch nicht erfunden. Wohl wurden von verschiedenen Fürsten Versuche gemacht, eine solche zu schaffen, doch bisher ohne Erfolg.

Die 200—300 Tonstücke (Gĕndings) der javanischen Musikliteratur sind Überlieferungen vergangener Jahrhunderte, und man sagt, daß einige Gĕndings sogar aus dem 10. und 11. Jahrh. n. Chr. stammen. Authentisches hierüber ist in der javanischen Geschichte jedoch nicht vorhanden, und das wenige, was in ihr über Musik zu finden ist, hat für uns nur einen mythologischen Wert. Die Abstammung der javanischen Musik zu bestimmen, überlasse ich den Geschichtsforschern und befasse mich nur mit dem theoretischen Teil. (Eine ausführliche Beschreibung der verschiedenen Instrumente findet man in Dr. J. Gronemans Werk: „De Gamĕlan van Djocjakarta".)

Gamĕlan

Das Wort „Gamĕlan" hat dieselbe Bedeutung wie bei uns „Orchester" und bezeichnet ebenfalls eine Zusammenstellung verschiedenartiger Instru-

[1]) Bis vor wenigen Jahren erachteten es die Europäer überhaupt tief unter ihrer Würde, sich mit der javanischen Kunst im allgemeinen irgendwie zu befassen; die unüberbrückbare Kluft des Rasseninstinktes mag größtenteils daran die Schuld getragen haben; übrigens ist trotz dem Interesse, das wir dem Javaner heutzutage entgegenbringen, die Kluft unverändert tief geblieben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mente, die entweder selbständig oder zur Begleitung der Rezitation oder des Melodramas gespielt werden.

Instrumente

Ein vollständiger Gamĕlan besteht aus drei bis vier verschiedenen Arten Schlaginstrumente, zwei Saiten- und einem Blasinstrument. Die Schlaginstrumente sind zum größten Teil aus Glockenspeise (Prunggu) hergestellt und haben die Form von Stäben verschiedener Länge, Dicke und Breite, je nach der Höhe oder Tiefe des Tones (Instrument Gĕndèr), andere hingegen sind kuppelförmige Glocken, ohne Zunge, von verschiedener Größe. Die Platten des Gĕndèrs werden zwecks Resonanz über Bambusrohre aufgehängt. Zum Spielen dieser Instrumente bedient sich der Javaner der Schwamm-, Holz- oder Hornschlegel. Zu erwähnen sind noch zwei Handtrommeln, von verschiedenartigen Abmessungen. Die eine (Kĕndāng) besteht aus einem Stück ausgehöhlten Baumstammes, das an beiden Öffnungen mit Kuh- oder Hirschleder überzogen ist; der Bĕdōk — ähnlich der Handtrommel, was die Form betrifft, jedoch in größeren Dimensionen — wird stets mit einem Holzklöppel geschlagen und gibt einen dumpfwilden Schall. Das eine Saiteninstrument, Rĕbāb genannt, wird mit einem mit Pferdehaar bezogenen Bogen gestrichen; das andere, Tjilĕmpōng, ist eine Art Zither, die mit den Nägeln der beiden Daumen oder mittels Plectrum gerissen wird und einen verschleierten, rauschenden Klangcharakter besitzt. Der Suleng (Flöte), das einzige Blasinstrument, ist aus Bambusrohr verfertigt, mit vier oder sechs Schalllöchern, ohne Klappen; der Ton ist weich, an Umfang beinahe unserer Flöte gleich, in den tieferen Lagen jedoch ähnelt der Klang mehr unserer Oboe.

Es würde hier zu weit führen, alle Instrumente und deren Klangcharakter zu beschreiben, jedoch muß erwähnt werden, welche von ihnen die melodieführende, und welche die phrasierende sowie figurierende Partie haben. Der Sāron, ein aus sechs oder sieben Metallstäben, je nach der Tonleiter, bestehendes Instrument ist die eigentliche Basis des Gamĕlans; er hat den Cantus firmus, während alle anderen Instrumente das Thema frei variieren und figurieren dürfen. Der Rĕbāb führt in vielen Fällen eine freie Gegenmelodie; ein jeder talentierte Spieler (Niejogo) hat seine eigene Art der Ausführung.

Colotomierende[1]) Instrumente sind: Kĕtōok, Kĕnōng, Kĕmpōōl und

[1]) Das Wort colotomieren kommt her von *κῶλον* und *τέμνειν* und bedeutet soviel wie phrasieren, gliedern (in Kola zerschneiden). Wir sprechen Herrn Prof. Dr. Hugo Riemann in Leipzig, an den wir uns zwecks Erklärung dieses ungewöhnlichen Ausdrucks gewandt hatten, für seine liebenswürdige Auskunft auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank aus. Redaktion der „Musik"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gong. Die zwei ersten bestehen aus je einer bereits beschriebenen kuppelförmigen Glocke; sie stehen auf einem hölzernen, viereckigen Kasten, der oben kreuzweise mit einer dünnen Schnur lose überspannt ist, so daß das Instrument bei jedem Schlag in Schwingung gerät. Kĕmpōōl wie Gong sind breite, vorne ausgebogene Metallscheiben, mit einem weichen, tiefen, lange klingenden Baßton; der Kĕmpōōl ist um eine nicht ganz reine Quint höher als der Gong gestimmt. Kĕtōok und Kĕnōng zerteilen eine Melodie in kleinere Perioden, währenddem der Kĕmpōōl und der Gong den Schluß der Melodie bilden. Es ist die Regel, daß auf die Schlußnote ein Gongschlag fällt, mit Ausnahme vom Srĕbĕggan, der jedoch nur bei Kriegstänzen (Bĕksān) gespielt wird, und daß die Gongschläge so oft in einem Tonstück erklingen dürfen als es den jeweiligen Tänzern beliebt. Takt in unserem Sinne des Wortes besitzt der Javaner nicht. (Näheres über Colotomie siehe S. 345.)

Tonleiter

Das javanische Orchester hat eine Dur- und eine Moll-Tonleiter von 6 Oktaven Umfang, erstere aus 5, letztere aus 7 Tönen bestehend, deren Namen lauten:

Slēndro oder Dur:		Pélok oder Moll:	
Barang	mit 486 Schwingungen (Monochordmessung)	Bĕm	mit 514 Schwingungen
Gulu	mit 525 Schwingungen	Gulu	„ 537 „
Dodo	„ 564 „	Dodo	„ 567 „
Limo	„ 615 „	Pélok	„ 610 „
Nĕm	„ 641 „	Limo	„ 631 „
		Nĕm	„ 647 „
		Barang	„ 665 „

Nicht uninteressant dürfte es sein, die Bedeutung der Namen der Töne zu wissen, weshalb hier eine wörtliche Übersetzung folgt: Barang bedeutet: Sache; Gulu: Hals; Dodo: Brust; Limo: fünf; Nĕm: sechs, während Pélok: hervorstehend heißt. „Bĕm“ soll nach Dr. Groneman aus dem persischen „Bamm“ abgeleitet sein; die Bedeutung des Wortes jedoch wird nicht angegeben. Das Wort „Barang“ gebraucht man auch für „Oktave“; es wird dann gewöhnlich das Wörtchen „Alit“, klein oder hoch, oder „Agĕng“, tief oder groß, hinzugefügt, je nachdem man eine hohe oder eine tiefe Oktave nennen will. Für eine jede der beiden Tonleitern besteht ein vollständiger Gamĕlan, mit Ausnahme des Rĕbāb, Tjilĕmpōng und Kĕndāng (durch 25 Männer gespielt, da sich Verdoppelungen der Instrumente vorfinden), weil die Instrumente nur in Moll oder Dur gestimmt sind. Die Nomenklatur allein ist bis auf die zwei hinzugefügten Töne Bĕm und Pélok dieselbe, jedoch ersieht man aus der Anzahl der Schwingungen, wo der Unterschied liegt. Die Grundtöne der javanischen Musik sind Nĕm und Gulu. Um den Unterschied der europäischen und der javanischen Ton-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

leiter besser beleuchten zu können, folgt hier eine Tabelle, die ich mittels Monochords aufstellte:

Europ. Tonleiter (nach Helmholtz)		Slēndro		Pélok	
A 440	Schwingungen	Barang	486	Bĕm	514
H 495	„	Gulu	525	Gulu	537
C 528	„	Dodo	564	Dodo	567
D 594	„	Limo	615	Pélok	610
E 660	„	Nĕm	641	Limo	631
F 704	„			Nĕm	647
G 792	„			Barang	665

Tonart (Pātĕt oder Larās)

Durtonarten gibt es drei: Nĕm, Songo und Mĕnjūro. Wenn bei einem Tonstück die Gongschläge stets auf den Ton Nĕm fallen — es braucht also gar nicht mit Nĕm anzufangen —, so bestimmt dies allein die Tonart und heißt in diesem Falle: Pātĕt Nĕm Slēndrŏ. Auch bei Mĕnjūro fällt der Gong auf den Ton Nĕm, jedoch bewegt sich die Melodie, welche die Tonart kennzeichnen muß, in den höheren Lagen, bei Pātĕt Nĕm jedoch nur in den tieferen. „Das Zusammentreffen des Gongs mit dem Tone Limo kennzeichnet in den meisten Fällen die Tonart Songo.“ (Dr. Groneman.)

In Pélok (Moll) heißen die Torarten Bĕm, Limo, Nĕm und Barang. Fällt der Gong auf Limo oder Bĕm, so heißt die Tonart „Pātĕt Limo“ oder „Pātĕt Bĕm“; der Gong auf Nĕm oder Limo ist „Patĕt Nĕm“, während der Gong auf Nĕm, Barang, Gulu und Limo „Pātĕt Barang“ heißt.

Takt und Colotomie

Wie bereits in dem Abschnitt „Instrumente“ erwähnt wurde, taktieren oder zählen die Javaner nicht wie wir. Wie sie aber trotzdem haarscharf einsetzen können, ist unerklärlich; allerdings gibt die Handtrommel, Kĕndāng genannt, die Einsätze an, wie jedoch das weitere Spiel, resp. Zusammenspiel so ohne Zwischenfälle stattfindet, ist staunenerregend.

Die Colotomie hat feste Regeln. Eine musikalische Periode besteht entweder aus 4, 8 oder 16 Kĕtōokschlägen; nach dem 4., 8. oder 16. Kĕtōok muß ein Gongschlag fallen; somit kommt nach dem 4., also als 5., nach dem 8. als 9. und nach dem 16. als 17. der Gongschlag als Schluß. Mit den 4, 8 oder 16 Kĕtōokschlägen sind nicht 4, 8 oder 16 gleichwertige Takte gemeint, denn die Pausen von einem Schlag zum andern sind des öfteren von unregelmäßiger Dauer. Wäre es möglich, die javanische Musik in unserem System aufzuschreiben, so würde häufiger Taktwechsel stattfinden müssen. Übrigens ist dem Javaner der regelmäßige, sowie der unregelmäßige Periodenbau geläufig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es gibt 3 Sorten Tonstücke, die je nach ihrer Colotomie benannt werden: Gĕndēng, Lādrāng und Kĕtāwāng. Gĕndēng bedeutet altklassisches Tonstück und besitzt die feste Regel, daß es nur durch Kĕtōok, Kĕnōng und Gong gegliedert werden darf; Lādrāng hingegen heißt ebenfalls Tonstück, muß aber bei der Gliederung nebst Kĕtōok, Kĕnōng und Gong 3 Kĕmpōōlschläge haben, die allerdings vor dem Gong ertönen sollen. Bei Kĕtāwāng jedoch muß eine Phrase Kĕtōok, Kĕnōng, 2 Kĕmpōōl und 1 Gongschlag besitzen. Es gibt Gĕndēngs, die auch als Lādrāng und Kĕtāwāng colotomiert werden können.

Formen und Vortragszeichen

Über Formen sei nur kurz erwähnt, daß es ein- und zweiteilige Liedformen sowie Rondos gibt. Jedes Tonstück fängt mit einem Vorspiel an, Bĕbūko oder Lagon (wörtlich: Eröffnung) genannt, und endet mit einem Epilog, zu dem öfters auch der Bĕbūko (also: Vorspiel) verwendet wird. Die Vortragszeichen, sowie technischen Ausdrücke sind deshalb erwähnenswert, weil sie in der Bedeutung eine interessante Ähnlichkeit mit den unsrigen aufweisen. Skār heißt wörtlich Blume, bedeutet jedoch Ziergesang, sowie auch Verzierung, z. B. Mordent, und auch Figuration.

Suwook bedeutet Finale; Madjĕng (wörtlich: herankommen) crescendo; Rĕp, pianissimo, auch diminuendo; Kĕndoo (wörtlich: locker) lose, ritardando; Sĕsĕk, enge, stretto; Antal, Lento. Das Sĕsĕk wird gewöhnlich wie bei uns vor dem Schlusse verwendet, jedoch sind die Schlußtakte selbst langsam, wie das Bĕbūko, resp. Vorspiel, das beinahe immer, selbst im Allegro langsam gespielt wird. Weder Cadenz noch Modulation besitzt die javanische Musik; ihre Harmonieen sind wohl fremdartig, oft dissonierend, jedoch niemals verletzend.

Charakter der Musik

Zur Charakterisierung der javanischen Musik ist es nötig, zuerst etwas über den Charakter des Javaners zu sagen. Die hauptsächlichsten Merkmale des Volkes sind Ruhe und Geduld. Still, mehr in sich gekehrt, entbehren sie keineswegs der Heiterkeit, die jedoch sich nie bis zur Ausgelassenheit steigert. Selbstbeherrschung gehört zu seinen größten Tugenden, ebenso absolute Höflichkeit in allen Lebenslagen.

Ein Gamĕlan — vorausgesetzt, daß hier ein erstklassiger gemeint ist, wie man ihn nur an den Höfen der Fürsten findet — hat einen weichen, lange nachklingenden Glockenton, von dem sich der Rĕbāb, Suleng und Gesang nur leise abhebt. Die Töne sind sehr weittragend, besonders der Gong, der bei Windstille bis $1^1/_2$ km weit gehört werden kann. Der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gong, sowie Kĕmpōōl ließen sich sehr leicht in unser Orchester einführen, zur Bereicherung der wohlklingenden Schlaginstrumente, an denen wir so bitter arm sind.

In seiner Musik ist der Javaner meistens träumerisch, tief melancholisch, öfters auch lieblich; er kann zur gegebenen Zeit feierlich, rauschend sein, oder auch wilddrohend, fanatisch; heiter jedoch ist er nie. Übrigens ist die Musik, ihrer überreichen Figuration wegen, anfangs für ein europäisches Ohr verwirrend, jedoch gewöhnt sich der Hörer bald an die fremdartigen Intervalle und Harmonieen.

Neben der Musik gehören das Melodrama und eine wundervolle Tanzkunst zu den Schätzen dieses eigentümlichen Volkes, das in seiner Äußerung oft so primitiv, oft staunenerregend raffiniert ist. Eine Beschreibung der beiden anderen Künste behalte ich mir für später vor. Obwohl es dem Javaner im Melodrama keineswegs an Humor und selbst Sarkasmus fehlt, weist die Musik wenige Spuren davon auf, und in seiner ganzen, altklassischen Musikliteratur sind nur 2 Gesänge heiteren Stiles. In den dramatischen Szenen des Melodramas ist die Musik sehr aufgeregt und heftig, ohne jedoch das Würdevolle außer acht zu lassen. Sich einer leidenschaftlichen Aufregung rückhaltlos hinzugeben, wie es auf unserer Bühne gang und gäbe ist, scheint dem Javaner in Musik und Gebärde fremd zu sein. Eine gewisse Zurückhaltung ist in allem erkennbar, die jedoch weder Reiz noch Wirkung verfehlt.

Einen kaum zu bändigenden Groll drückt der Javaner in seiner Musik so aus, daß er leise einen und denselben Ton im ganzen Gamĕlan in regelmäßiger Folge anschlägt (Tonstück Gandjōr), dazwischen synkopieren die Handtrommel und der Bĕduk dumpf. Das Ganze macht den Eindruck eines kaum verhaltenen Fanatismus.

Konzerte, wie wir sie veranstalten, gibt es nicht. Nur bei geselligen Zusammenkünften einiger Fürstlichkeiten wird musiziert. Solche musikalischen Veranstaltungen werden mit dem Namen „ujon-ujon“ bezeichnet. Auch das intime, häusliche Musizieren wird so geheißen. Der Javaner wählt dafür seine träumerischen Tonstücke. Ein europäischer Zuhörer muß tief in die tropische Natur geblickt haben und ihre Stimmungen mit empfinden können, ehe er in diese Art Musik eindringen kann. Sie klingt wie fernes Murmeln eines Baches in der Dämmerstunde, durch das von Zeit zu Zeit ein leiser Klageruf eines nächtlichen Vogels dringt.

Mir sagte einst ein Schüler Sgambati's, der eine Konzerttournée durch Java machte: „Le plus beau rêve de ma vie, c'est la musique javanaise.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JOSEPH MARX

EIN NEUER LIEDERKOMPONIST

von Dr. Ernst Rychnovsky-Prag

In der grünen Steiermark stand seine Wiege, über die Grenzen seiner Heimat ist er bis heute kaum hinausgekommen. Nur wer angelegentlich mit wachem Auge neue Erscheinungen sucht, dürfte das eine oder andere Mal den Namen des jungen Steirers gelesen haben. Der akademische Wagnerverein in Graz hat ihn sozusagen „entdeckt", seine Lieder in die Öffentlichkeit eingeführt. Man hatte damals den Eindruck, einer Persönlichkeit von ganz ausgesprochener Eigenart gegenüberzustehen. Das, wie man vielleicht glauben konnte, vom Lokalpatriotismus gefärbte Urteil kann nun von allen Außenstehenden nachgeprüft werden. Denn Marx hat inzwischen im Wiener Schuberthaus seinen rührigen Verleger gefunden, der nun 28 Lieder von ihm in vornehmer Ausstattung und sauberem Stich dem Musikfreund auf das Notenpult legt.

Gleich 28 Lieder von einem bisher unbekannten Komponisten! Das gibt ja die Möglichkeit, ihm Herz und Nieren zu prüfen, seine Wesensart so ziemlich in allen ihren Ausstrahlungen kennen zu lernen und zu erfassen. Der neue Mann, der da mit kühnem Satze sich als ein Eigener in der Reihe der schaffenden Künstler der Gegenwart vorstellt, Pepo Marx, ist Doktor der Philosophie, hat Abhandlungen über das Wesen der Tonalität geschrieben, ist ein ausgezeichneter Orgel- und Klavierspieler. Er hat es nicht eilig gehabt, sich gedruckt zu sehen. Von den Liedern, die jetzt so bequem zugänglich sind, ist manches schon vor einer längeren Reihe von Jahren entstanden. Horazens Mahnwort, alles erst nach 9 Jahren der Öffentlichkeit preiszugeben, scheint er fast wörtlich befolgt zu haben. Aber gerade weil diese Lieder ihrer Entstehung nach zeitlich auseinanderliegen, geben sie ein deutliches Bild vom Werdegang des Künstlers. Das ist ja das Interessanteste an jeder künstlerischen Persönlichkeit, zu sehen, wie Keime sich entwickeln, wie die Kräfte wachsen, wie Gären und Schäumen sich klären, wie aus der Sicherheit des Könnens heraus der Sinn nach immer höheren Zielen strebt, wie er versucht, erwägt und wagt, wieder schäumt und gärt, erreicht, jubelnd im Glück, oder auf Augenblicke resigniert zurücksinkt, weil der Sprung in das Land der Sehnsucht zu kurz war.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es ist nun einmal eine liebe Angewohnheit der Menschen, daß sie versuchen, jede neue Erscheinung fein säuberlich mit einer Etikette zu versehen und sie sorgfältig am gehörigen Platze aufzustellen, um sie im Bedarfsfalle sonder Müh aus dem Kasten herausnehmen zu können. Ins Musikalische übersetzt, begreift diese Angewohnheit nicht mehr und nicht weniger als die Frage nach dem Abhängigkeitsverhältnis von den großen Vorbildern in sich, mit denen man bereits auf vertrautem Fuße steht. Wenn es sich nun gar um einen neuen Liederkomponisten handelt, wird gleich das ganze Register von Schubert über Brahms zu Hugo Wolf aufgerollt, weil man doch immer gerne wissen will, wer der Vater. Und da in musikalischen Dingen die Suche nach dem Vater noch nicht verboten ist, so kann niemandem untersagt werden, festzustellen, daß ein Neuer das oder jenes von dem oder jenem übernommen hat. Nur wäre zu bedenken, daß noch nie ein Meister vom Himmel gefallen ist, daß man erst Lehrling und Geselle gewesen sein muß, ehe man die Meisterprüfung ablegen darf. Wird man je von einem Schuster verlangen, daß er die Stiefel anders mache als der, bei dem er gelernt? Kaum. Außer daß der Schuster nur Stiefel macht, die drücken, was sie bekanntlich nicht sollen.

Joseph Marx hat von Hugo Wolf, seinem großen Landsmann, manches gelernt. Doch sag ich nicht, daß das ein Fehler sei. Vor allem das Melodiefinden aus dem Text heraus und die sorgfältigste Behandlung der Sprache. Daneben tragen seine Lieder aber so viel eigene, ja höchst persönliche Züge, daß ihnen gegenüber das bequeme Verfahren, zu registrieren, seine so oft erprobte Verläßlichkeit verliert. Marx konzentriert seine Lyrik noch nicht auf einen Dichter, wie etwa Hugo Wolf uns Goethe, Mörike und Eichendorff komponiert hat, und wie in jüngster Zeit ein anderer engerer Landsmann Marxens, der feinfühlige Friedrich Mayer, sich in Martin Greif bis zur Selbstvergessenheit einspinnt. Marx fließen die Anregungen aus den verschiedensten Quellen zu. Eichendorff, Geibel und der fromme Novalis befruchten seine tonschöpferische Phantasie ebenso wie Heyse, Falke, Jacobowski und Alfred de Musset. Und wie er für alle diese in ihrer Art voneinander so stark unterschiedenen Lyriker immer einen eigenen Ton trifft, das zeigt, wie bunt die Farben sind, die er auf seiner Palette zu mischen hat. Und doch lassen sich auch bei ihm, wenn man der Bequemlichkeit zuliebe schematisieren will, deutlich zwei Gruppen im ganzen Komplex seiner bis heute bekannt gewordenen Lieder unterscheiden. Hier die tiefe Liebe zur Natur, oder sagen wir zur engeren Heimat, dort das Suchen nach den unerforschten Geheimnissen der Seele. Man sehe sich daraufhin nur zwei Lieder als Musterbeispiele an: „Windräder“ und das „Marienlied“. Marx ist aber auch ein großer Könner. Er schreibt durchaus nicht leicht, weder für den Sänger, noch für den Begleiter, ja

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seine Klaviersätze verdichten sich häufig genug zu verkappten instrumental gedachten Meditationen, aber was er schreibt und wie er es schreibt, das alles hat Kopf und Fuß. Und je eindringlicher man sich mit seiner Tonlyrik befaßt, um so mehr neue reizende Einzelheiten wird man finden, und an den genialen Zügen, die so häufig blitzartig aufleuchten, seine innige Freude haben.

Es wäre töricht, Marx, den jungen Künstler, dem die rosigste Zukunft winkt, gegen andere gleichstrebende Komponisten unserer Tage auszuspielen, sie zu verkleinern, um ihn groß erscheinen zu lassen. Es wäre aber auch ungerecht, an ihm, der schon heute markant hervortritt, achtlos vorüberzugehen. Unsere Zeit scheint ja die Lehren beherzigen zu wollen, die sie aus den tragischen Geschicken Hugo Wolfs ziehen kann. Heute bleibt unter normalen Umständen wohl kein Künstler, wenn er wirklich einer ist, im Verborgenen. Aber es genügt dem Schaffenden nicht, daß man von seiner Existenz weiß, er muß aus der Aufführung seiner Werke den Mut zu neuen Taten empfangen, muß die sichere Gewißheit haben, daß der Samen, den er in den heiligen Stunden der Fruchtbarkeit ausstreut, aufgeht und des Künstlers höchste Sendung erfüllen hilft: über den Alltag zu erheben. Hoffen wir, daß Marx seinen Weg machen wird. Das Zeug dazu hat er.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER DIE WANDLUNG DES BEGRIFFES MUSIK

DIE MUSIK AN DEN ARTISTENFAKULTÄTEN

von Erich Steinhard - Prag



Der Begriff Musik ist vielfältig nach den Einteilungsmotiven, die vorgesehen sind. Nach Ursprung (Volks-Musik, Kunst-Musik). Nach der Art der Ausdrucksmittel (Sing-Musik, Spiel-Musik, Dramatische Musik). Nach der Verschiedenheit der Aufführungsstätten (Kirchen-, Haus-, [Kammer-], Theatral-, Freiluft-Musik). Nach Zweck oder Wirkung (Musik als Trägerin der Freude, als Quelle der Erhebung usw.). Hier stets begrenzt als Kunst im Reigen der Künste: als musische, den apotelestischen Künsten gegenüber.

Fassen wir den Begriff historisch, so erfahren wir von einer ursprünglich höheren Wertung der Ziele. Bei der aristotelischen Dreiteilung der Musik fällt der Schlußpassus auf: „Musik, die die Seele veredelt". Denn den Griechen war die Musik ein Ethikum. Der Melodie und Harmonie sprach Plutarch Einfluß zu auf Ausschweifung und Unmäßigkeit, überhaupt auf sittliche Bildung. Die Musik wurde ethisch, pädagogisch und politisch verwertet. Tonweisen wurden für Lehren und Gesetze zur leichteren Einprägung erfunden. Terpander schuf zu Lykurg's Gesetzen die Töne (Liedweisen wurden daher „Gesetze" genannt), und Aristophanes durfte mit Beziehung auf die Macht der Musen Böse zu bessern verkünden: „Man solle einen Diebstahl nicht so hoch aufnehmen, wenn der Dieb nicht die Zither zu spielen verstünde". Denn Musik (Poesie, Mimik, Tanz, Musik) zu treiben war in Arkadien Gebot für jeden Jüngling bis zum 30. Jahre seines Lebens. Der Musik gegenüber stand dort die Gymnastik. Tapferkeit war die höchste aller politischen Tugenden, die Musik aber — nach Athenaeus — zu ihr der größte Ansporn. Vollmenschen im griechischen Sinne konnten nur nach Unterwerfung unter diese beiden Grundideen erstehen: durch harmonische Ausbildung der gymnischen und musischen Anlagen: zur Freiheit und Schönheit. Im unwirtlichen Arkadien waren die Staaten durch das Band der Musik vereint gewesen, die Staaten unterstützten einander mit Chören, wie eine neuzeitlich anmutende Nachricht des Athenaeus besagt: „Die dorischen Messenier auf Sizilien sandten 35 Knaben mit ihrem Lehrer und einem Flötenspieler über die Meerenge nach Rhegium zu den jährlichen Festen, denn gute Musik und schöne Chöre waren eine Ehrensache".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von einer Wandlung des Musikbegriffes gibt die Zeit des Humanismus bis zum Ausgang der Renaissance in Deutschland Kunde. In einem spätmittelalterlichen Kompendium der Wissenschaften, in der „Margarita philosophica" des Professors Reisch, ist ein Holzschnitt zu finden: Das Gebäude der Wissenschaften, auf seiner Spitze die Theologia. Der Turm beherbergt die sieben freien Künste: Grammatik, Rhetorik, Dialektik (Trivium) und Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie (Quadrivium). Schon Mönch Alcuin predigte: „Die göttliche Weisheit wird getragen von den Säulen der sieben freien Künste, und niemand kommt zur vollkommenen Erkenntnis, der nicht auf diesen sieben Säulen oder Stufen sich erhebet". Es waren die sieben „Freien", „Guten", „Ehrenhaften", „Von Rechts wegen gestatteten" Künste. Sie unterschieden sich durch diese Beiworte von den Handwerken, die auch „Künste" genannt wurden, dann von den verbotenen Wissenschaften, der Zauberei namentlich.

Die mittelalterliche Musik steht also im Kreise der Wissenschaften, die an der artistischen (philosophischen) Fakultät der Universitäten doziert wurden. An der Artistenfakultät — der „pia nutrix ceterarum" —, an der jeder Theologe, jeder Jurist und Mediziner gehört haben mußte, um sich hier dem Bakkalaureat (aus dem trivium), hernach dem Magisterium (aus dem quadrivium) zu unterziehen, unter umständlichen Zeremonieen, nachdem er auf Mannesehre seine eheliche Geburt bezeugt hatte. Nur päpstlicher Dispens konnte ihm ansonsten Zutritt zu den Prüfungen erwirken. Da aber das Studium an den Universitäten mit der facultas artium meist für beendet angesehen wurde, selten einer über das Magisterium hinausstrebte, überdies die juristische und medizinische Fakultät an den mittelalterlichen Universitäten nicht allgemein waren, so stellen Astronomie und Musik die Höhe mittelalterlicher Hochschulbildung dar. Fachgelehrte Mathematiker, Astronomen, Musiker gab es nicht. Bloß Magister der Artistenfakultät, denen der Dekan bei Lehrbeginn die Disziplinen nach Gutdünken zuwies. Und „alle Wissenschaften wurden nach derselben Methode behandelt und zum Gegenstand des dialektischen Kampfes gemacht". So lehrt ein Statut der Prager artistischen Fakultät vom Jahre 1367, deren bedeutsame Einrichtungen vorbildlich wurden, daher eine kurze Erwähnung rechtfertigen. Papst Clemens VI. hatte seinen Konsens gegeben, daß die in Prag erteilten akademischen Grade „in allen Ländern der Christenheit" zur Geltung bestünden. So konnte die Artistenfakultät allein vom Jahre 1367 bis 1408 3823 Bakkalaureate verleihen und 844 Bakkalaurei zu Magistern promovieren. So sind auch die neidvollen Eifersüchteleien der Juristenfakultät insbesondere zu erklären, die sich im Jahre 1372 abspaltete und eine eigene Universität bildete: die alte Universität hatte von da an nur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

drei Fakultäten. Unter den Scholaren saßen Söhne aus deutschen Fürstengeschlechtern, Kinder reicher Bürger. Arme Studenten als Diener der Wohlhabenden, als Sänger, als Bettler. Bei einem der dozierenden Bakkalaurei oder Magister mußten die Bursalen Quartier nehmen, und Vorlesungen und Disputationen nahmen meist in diesen Wohnungen der Bursenhälter ihren Verlauf. — Das „Karlskollegium", die älteste Magistergemeinschaft der freien Künste, hatte seine Herberge „im Hause des Juden Lazarus". — Ein Haus am Friedhof des heiligen Franziskus stand für Feierlichkeiten bereit. — Die „Monumenta universitatis Pragensis", die alte Schrift „De saecularibus liberalium artium in Bohemia et Moravia commentarius" und die Arbeiten des Geschichtsschreibers der Prager Universität schulden uns aber genauere Daten über den Zustand der damaligen Musik an der Artistenfakultät zu Prag. Sie war da wohl von geringerer Bedeutung als an den zeitgenössischen Universitäten zu Cambridge und Oxford, von denen letztere angeblich schon im neunten Jahrhundert eine Lehrkanzel für Musik ihr eigen nannte. Die Quellen sprechen von einer Bevorzugung der dialektischen Wissenschaften zum Nachteile des Quadriviums. Einmal ist des Buches „Musica Muri" (des Johannes de Muris aus Paris) als des beliebtesten Werkes über Musik Erwähnung getan; gelegentlich einer Predigt von Johannes Hus wird Magister Peter von Stupno der „musicus dulcissimus" der Prager Universität genannt. Mehr erfahren wir nicht über die Musik in Prag, die mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie vereint den realen Teil der philosophischen Fakultät darstellte.

Welche Dinge die Musik Nachbarin der Astronomie werden ließen, wieso Joh. Nides in seinen „24 goldnen Harfen" (1438) deklamieren durfte: „Die 6te Schul heißt Musica, die Singerin, darin lernt man singen und Saitenspiel, die 7te und letzte Schul, darin lernt man Sterne sehen", das wird gezeigt werden. (Die Fäden, die von der Musik zur Mathematik — eine ihrer Voraussetzungen — führen, liegen zutage.) Mit ihrer wissenschaftlichen Richtung war die Musik in das Gebiet der Naturphilosophie getreten und in eine Welt von Glauben, Aberglauben, von Mystizismus und Symbolismus. Mittelalterliche Musiktheoretiker, Joh. de Garlandia zuvörderst, hatten die von Boëtius stammende Drei-Teilung der Musik in Welten-Musik, Menschen-Musik, Instrumenten-Musik übernommen und in Rede und Schrift verbreitet.

Und unter Welten-Musik, der Musik des Makrokosmus, verstanden sie vor allem Sphären-Musik. (Zeitgenossen, die sich zu einem Lächeln verpflichtet fühlen, mögen an den Spiritismus denken!) Gehört hat sie niemand. Die Pythagoräer trösteten sich: „Ihre Klanggewalt verursache eben Taubheit, oder der Mensch habe sich durch beständiges Hören an sie gewöhnt" (Cramer). Ein Hexensabbath von Allegorie, Mystik und Sym-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bolik ersteht. Die sieben Planetensphären werden den sieben Saiten der Lyra verglichen. Wie es sieben Planeten am Sternenhimmel gibt und sieben Tage der Woche, „mit deren Hilfe durch oftmalige Wiederholung das ganze Jahr gemessen werde, so auch sieben Elemente (Konkordanzen, Intervalle), die Ursache der Verschiedenheit der melodischen Klänge“ (Joh. de Grocheo um 1300) — und sieben freie Künste, so könnten wir hinzufügen. Dies die Symbolik der „mutterlosen und jungfräulichen“ Siebenzahl.

Bewegte Planeten, lehren die Pythagoräer, sind Klangwellen-Erreger, und die Bewegungen der Gestirne finden nach bestimmten musikalischen Verhältnissen statt. Plato und Aristoteles: Die Tonkunst ist gleichsam die Welt. Die Neu-Pythagoräer: Das ganze Weltgebäude ist Harmonie. Und diese Theorieen wandeln auf naturphilosophischen Pfaden bis in die Neuzeit herein. Tycho de Brahe: Der äthergefüllte Himmelsraum, durch rotierende Weltkörper erschüttert, gibt Töne von sich. Kepler unternimmt einen mathematisch-wissenschaftlichen Nachweis der Harmonie der Sphären (in seiner „Weltharmonik“). Humboldt („Kosmos“) sucht einen Beweis für die Harmonie des Weltalls. Die Sphärenmusik wurde noch über die „Engelsmusik“ gestellt, um deren Studium nicht mehr Musiker, sondern Gottesgelehrte sich mühten. Endlich bemächtigte sich ihrer die Dichtung. Dante besang sie, Milton gedenkt ihrer in seinem „Verlorenen Paradies“, Shakespeare im „Kaufmann von Venedig“.

Unsere Zeit kennt die Musik der Sphären nur noch in Metaphern. Und wir werden nachdenklich bei der Weisheit der alten chinesischen Philosophie, die auch die der Pythagoräer war, wo es heißt: „Musik ist der eigentliche Zusammenhalt aller staatlichen und Weltordnung. Musik ist die geheimnisvolle Macht, die alle bewegten Dinge und Menschen auf Erden wie die Sterne am Himmel in einem befriedigenden, eine gegenseitige Störung ausschließenden Verhältnisse erhält, ohne ihre Bewegungsfreiheit aufzuheben.“

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Biographisches (Jubiläen, in memoriam)

Zu Albert Niemanns 80. Geburtstage (15. Januar 1911): „Frankfurter Zeitung“: J. Kastan erinnert an die vielen glanzvollen Gestalten, die der unvergleichliche Sänger während seiner Laufbahn geschaffen und gibt, die künstlerische Seite ergänzend, einen Umriß des bedeutenden und vornehmen Menschen. — Die „Berliner Morgenzeitung“ zählt Niemann zu denjenigen, die mit Betz der Wagnersache zum entscheidenden Sieg an der Berliner Oper verholfen haben. Mit seinem Namen bleibt die Erinnerung an eine Glanzperiode dieses Instituts für immer verknüpft. — Das „Berliner Tageblatt“ (14. 1. 11) bringt an erster Stelle ein huldigendes Poëm aus der Feder Oscar Blumenthals, dann spricht Leopold Schmidt in unterhaltender Weise über den Jubilar, in dem er ein ganzes Stück Musikgeschichte verkörpert sieht. „Was könnte dieser Mann, der Marschners Ende und Wagners Anfang gesehen, an dem eine so lange und inhaltreiche Zeit vorübergezogen ist, der zu allen bedeutenden Ereignissen und Personen in unmittelbarer Beziehung gestanden hat, der Musikgeschichte nicht für unersetzliches Material übermitteln — wenn er wollte!“ — Die „Deutsche Zeitung“ (14. 1. 11) charakterisiert Niemann als den Typus stolzer Kraft. Er habe „das Wesen der Helden für die Oper neu geschaffen, den alten Schlendrian des sentimental posierenden Gesangsvirtuosen von der Bühne verjagt und seine stolze Männlichkeit statt dessen hingestellt. Er war nicht nur ein Sänger, sondern der vielleicht beste Darsteller, den die Bühne besessen hat. Als vor einiger Zeit der Kaiser einmal auf einem Spaziergange den Alten fragte, wie ihm denn Caruso gefallen, da war das erste Niemanns Bewunderung vor dessen Stimme, aber gleich folgte das Bedenken gegen seine schauspielerische Begabung[!], und der Kaiser habe ihm damals zugestimmt“. — Die „Deutsche Tageszeitung“ (14. 1. 11) würdigt die hohen Gaben Niemanns und erinnert an dessen erstes Eintreten für Wagner, der von Paris aus am 2. März 1860 bei ihm anfragte, ob der Künstler sich stark genug fühle, den „Tannhäuser“ zu singen. Als ihm der hannöversche Intendant kurzer Hand den nötigen Urlaub verweigerte, ließ er sich, gereizt, zu ungehörigen Schritten gegen den Kapellmeister Bernhard Scholz verleiten und wurde zu sechs Wochen Gefängnis und Abbitteleistung verurteilt. Der Künstler, dessen Haft wohl nicht allzu streng war, durfte in seinem Haftraum singen und spielen und machte von dieser Erlaubnis zur größten Freude aller Passanten — der Raum lag nach der Straße — ausgiebigen Gebrauch. Noch vorzeitig in Freiheit gesetzt, konnte Niemann doch noch nach Paris gehen, um, wie bekannt, als Tannhäuser mitzuwirken und den Meister als Freund fürs Leben zu gewinnen. Der Artikel schließt: „Albert Niemanns Kunst hatte etwas Elementares; man hatte bei ihm immer den Eindruck des Ungewöhnlichen. Und darin hat ihn uns bis heut kein deutscher Sänger ersetzen können.“

Zum 50. Todestage Friedrich Silchers (26. August 1910): „Vossische Zeitung“: In einem kurzen orientierenden Aufsatz wird zur weiteren Kenntnis seines Lebens

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf das Buch Adolf Prümers' (Verlag Alb. Auer, Stuttgart) hingewiesen, da sonst Silcher-Literatur im Handel kaum erhältlich ist. Erwähnung seiner wichtigsten Editionen, vornehmlich seiner „Geschichte des evangelischen Kirchengesanges nach seinen Hauptmelodieen, wie sie im württembergischen Choralbuch vom Jahre 1844 enthalten sind, nebst einer Erklärung der alten Kirchentonarten" (herausgegeben von Vikar Ehmann). „Ein unvergängliches Verdienst erwarb sich der Künstler im Bereich des volkstümlichen Liedes mit den Bearbeitungen sowohl wie den eigenen Schöpfungen, die vielfach die anonyme Popularität des echten Volksliedes erlangen konnten. Silcher hat uns mit seinen köstlichen, aus den Tiefen des Volkstums geborenen Weisen einen Liederfrühling geschenkt, der nicht verwelken kann." — Weitere nichts wesentlich Neues enthaltende Artikel bringen „Berliner Lokalanzeiger", „Posener Zeitung", „Gegenwart", „Kölnische Zeitung", „Rostocker Anzeiger", „Deutschland" (Weimar), „Dresdner Nachrichten", „Die Zeit" (Wien).

Zum 50. Todestage Carl Zoellners (25. September 1910): „Leipziger Neueste Nachrichten". Biographische Übersicht von Walter Niemann. Von seinen Kompositionen heißt es: „Überdauert haben ihn nur seine Männerchöre. Sie wurzeln nach Wahl ihrer Dichtung und in dem weichen gefühlsgesättigten Ton ganz in ihrer Zeit."

Zu Felix Draesekes 75. Geburtstag (7. Oktober 1910): „Dresdener Anzeiger". Von Eugen Thari. Eine Würdigung des Meisters. Bei der Beurteilung seiner Werke wird bemerkt: „An dem Mißerfolge, den er mit seinen Opern erfuhr, sind teils die ungeeigneten Texte, teils die künstlerische Weltfremdheit Draesekes schuld, ferner der Umstand, daß Draeseke zu sehr Nurmusiker, um gegebenenfalls das, was er musikalisch für richtig und unumstößlich notwendig hält, zugunsten der Bühne zu verleugnen. Als den eigentlichen Draeseke müssen wir aber wohl seine Kammermusik ansehen. Die knorrige harte Art eines verschlossenen Gemütes spricht zumeist daraus. Kein freudiges, kein entgegenkommendes Musizieren ist in ihnen. Es läßt sich nicht bestreiten, daß in Draesekes Art musikalische Arbeit und kontrapunktischer Geist das eigentlich Inspiratorische überwiegt."

Zum 10. Todestage Heinrich Porges' (17. November 1910): „Münchner Neueste Nachrichten": Willi Glöckner gedenkt des ausgezeichneten Vorkämpfers Wagners, des tatkräftigen Förderers der Werke Liszts und Berlioz'. Schon seit früher Zeit hatte er die ihm vom Schicksal übertragene Mission erkannt. Das spricht er auch in einem unveröffentlichten Briefe an seine Braut aus: „Ist es ja meine Hauptaufgabe, neben und mit dem kunstwissenschaftlichen Erfassen der Werke Wagners und Liszts der Welt und vor allem der deutschen Nation die welthistorische Bedeutung dieser Männer zum Bewußtsein zu bringen."

Zum 25. Todestage Josef Tichatscheks (18. Januar 1911): „Dresdner Anzeiger": Eugen Thari erinnert daran, daß Tichatschek es war, der mit Chordirektor Wilhelm Fischer die Annahme der schon zur Rücksendung bestimmten „Rienzi"-Partitur durchsetzte und daß mit seinem Namen der Erfolg dieses Werkes für immer verknüpft ist. Der berühmteste Tenor der Dresdner Hofbühne hatte auch als erster den Tannhäuser gesungen, für ihn schrieb Wagner den Lohengrin. „Die Theaterdirektoren rissen sich um seine Gastspiele, als er auf der Höhe seines Ruhmes stand. Er pflegte sehr hohe Honorare zu fordern, doch immer mit dem Beifügen: ‚Wenn Sie Wagner's Tannhäuser durchbringen wollen, den sing' ich Ihnen umsonst.' Wagner schätzte ihn außerordentlich, nennt ihn 1867 ein wirklich rhythmisches Gesangsgenie und spricht von einem Wunder von männlich-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schönem Stimmorgan." Gleichwohl hatte der Meister gelegentlich mancherlei an Tichatschek zu tadeln. Darüber in einem Briefe an Liszt: „Er ist darauf angewiesen, alles, was ihm abgeht und das ist eben die ganze geistige Auffassung (für die er mir im ‚Rienzi' wohl mehr als eigentlich fast alles schuldig geblieben war!) durch die Pracht und löwenartige Ausdauer des Stimmorganes zu verdecken." Und an andrer Stelle (Band V der „Schriften") spricht Wagner „von der Obstruction seines Wesens und der Kleinheit seines Gehirns", von dem „gutmütigen Schafsgesicht, das unverändert in die Lampen hineinblickte". 1867 von König Ludwig auf Wagners Veranlassung zur Münchner Neueinstudierung des „Lohengrin" eingeladen, unterblieb das Auftreten des Sängers, weil dieser nicht mehr jung genug erschien und den vom König geforderten blauen Mantel zu tragen sich weigerte. Der Meister erklärte sich damals mit Tichatschek solidarisch und verließ mit ihm sofort die bayrische Residenz.

Zum 100. Geburtstag Franz Erkels: „Pester Lloyd" (6. November 1910), von August Beer. Ein volltönendes, mit warmem Gefühl geschriebenes Gedenkblatt widmet der Verfasser dem Begründer der ungarischen nationalen Oper. Seine Werke, auf historischem Boden spielend und der Nationalgeschichte entnommen, von heimatlichen Rhythmen und Harmonieen durchsetzt und ganz in ungarischem Geist und Empfinden wurzelnd, mußten in andern Ländern fremd anmuten. Er war ein Pfadfinder, der aus dem eng umgrenzten Bezirk der Volksmusik den Weg zu den Höhen ernster Kunst hinanstieg. In seiner letzten Schaffensperiode nähert er sich, ohne von seinem Wesen und seiner Eigenart etwas preiszugeben, dem Stilprinzip Wagners. Diese späteren Werke zeigen noch sorgfältigeren technischen Schliff, werden aber in ihrer Ursprünglichkeit von den früheren „Hunyadi Lásslo" und „Bánk bán", seinen Meisterwerken, übertroffen.

Edward Mac Dowell: „Der Türmer" (Stuttgart, November 1909), von Walter Niemann. „Mac Dowell ist der erste Romantiker der Neuen Welt, der wirklich amerikanische Musik schrieb, die unverbrauchte, gelegentlich die leise Trivialität nicht scheuende Frische, der lebensbejahende Mut, das frische, sieghafte Draufgängertum liegt in ihr; alle guten und liebenswerten Eigenschaften des Amerikaners, voran seine zarte und tiefe Naturbeseelung leuchten aus seinen Schöpfungen hervor." Hauptsächlich sind es die Klavierwerke („tragische" und „heroische" Sonate), die ihm einen besonderen Platz sichern. Autor bespricht einzelne seiner wichtigeren Werke und resumiert schließlich die Bedeutung des Komponisten als vornehmlichen Bereicherer unsrer Hausmusik. Seinem Volke bedeutet er die Blüte musikalischer Romantik, uns einen liebenswürdigen national-amerikanischen Romantiker, der auf der Höhe neudeutscher Technik steht. „Ich wüßte seit Liszt, seit unseren großen Romantikern und speziellen Klavierpoeten wie Heller und Jensen keinen, der bei Ausnutzung der klanglichen Eigentümlichkeiten der einzelnen Lagen des Klaviers einen so farbigen, vollen und doch nie orchestralen Klaviersatz schrieb wie Mac Dowell."

Ludwig Thuille: „Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog", Band XII, 1909. Von Eduard Wahl. Verfasser gibt eine liebevoll ausgeführte Lebensskizze des trefflichen, zu früh dahingegangenen Münchener Komponisten und erfolgreichen Lehrers, bespricht die meisten seiner Arbeiten und feiert ihn als feinsinnigen Lyriker und hochbegabten Tonsetzer. Den Höhepunkt seines Schaffens bedeutet wohl die mit großem Geschick und glücklichster Eingebung entworfene Oper „Lobetanz", die aber der Komponist selbst geringer erachtete als seine später entstandene, dramatisch doch weit schwächere „Gugeline". Thuille „hatte nicht die Fähigkeit, die Massen, das große Publikum durch extravagante

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neuerungen zu verblüffen und auf seine Seite zu reißen; seine Natur war durch und durch ehrlich und gesund, der äußere Effekt bedeutete ihm nichts, der innere Wert alles. Was sein Jugendfreund Richard Strauß in späteren Jahren schrieb, hat er eben aus seiner Natur heraus kaum mehr voll gebilligt, von dem, was er (Strauß) jetzt schreibt, würde er sich vielleicht noch entschiedener abwenden. Seine Ansichten über Musik und das in ihr Erlaubte und Mögliche, so freisinnig sie auch waren, blieben unwandelbar bestimmt; wo es sich um seine heiligsten Überzeugungen handelte, schreckte er auch vor persönlicher Schroffheit im Urteil nicht zurück. Jedenfalls kam die Präzision seiner Anschauungen seinen Schülern sehr zugute." Beim Unterricht besaß er den genialen Blick des geborenen Lehrers für die Individualität seiner Schüler, ihr paßte er die geeignete Methode an und erreichte damit die besten Erfolge. — Bemerkenswerte Nekrologe: Kroyer („Münchener Zeitung" 9. 2. 1907), Schilling-Ziemssen („Rheinische Musik- und Theaterzeitung", Jahrgang VIII, No. 10, 12/13.) — —

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 25. Dezember 1910: „Der Dirigent" von Felix Weingartner. In einem Feuilleton bespricht der Autor den Unterschied zwischen dem früheren Kapellmeister und dem heutigen Dirigenten, der, modernen, geistigen und sozialen Anforderungen entsprechend, eine ganz andere repräsentative und künstlerische Stellung einnimmt, wie ehedem. Die Frage: „Wer dirigiert?" beherrscht heute das Interesse des Genuß-heischenden. Weingartner führt die notwendigen Voraussetzungen dieses schweren Amtes an und meint, daß sich besonders der schaffende Künstler, als derjenige, der den Werdeprozeß eines Werkes an sich selbst erfahren, dafür eigne, auch fremden Schöpfungen ein nachfühlender, verständiger Interpret zu sein, da im Grunde Produktion und Reproduktion demselben Boden entstammen. Als Probe einer Dirigentenbegabung würde er nicht die Wiedergabe einer modernen Riesenpartitur, wohl aber die einer klassischen Symphonie verlangen und als erste Forderung die Eliminierung aller ungesunden Nüancen, aller „Bülowiaden", die er als Ausflüsse einer zwar geistreichen, doch in abgeschmackten Absonderlichkeiten sich gefallenden Natur bezeichnet, zum Prinzip erheben. „Der moderne Dirigent wird derjenige sein, welcher den größten Fortschritt in der Kunst des Dirigierens bringt, nämlich bei feinster Zergliederung, bei größter Vertiefung in den Inhalt des Kunstwerks und ausgesprochener Individualität doch die große, einfache und klare Linie zu wahren."

DOKUMENTE DES FORTSCHRITTS (Berlin) 1910 (11?) No. 3: „Soziale Motive in der Musik" von Camille Mauclair. Autor glaubt, daß in Frankreich nach einer Periode der „ausdeutenden" Musik die Zeit gekommen sei, wo die absolute „unliterarische" Musik wieder die Oberhand haben wird. „Die Schule französischer Musiker, die sich um Debussy und Ravel schart, empfindet das, was in den letzten Jahrzehnten aufgebaut wurde, als Irrtum und hält sie für zukunftslos; nur die Töne selbst [?], nur das, was jenen anderen Technik der seelischen Darstellung wurde, bleiben ihr Alleinzweck und Alleininhalt der Musik. Ihre Ansicht ist: Beethoven sei der erste große Verderber [?] jener Kunst gewesen, die in Palestrina, Bach und Mozart geblüht, die Wagner mit seinem Programm der Verschmelzung der Künste zur Magd eines dramatischen Symbolismus herabgewürdigt habe." Im weiteren Verlaufe spürt der Verfasser den Gründen nach, weshalb das große Publikum [wohl das französische?] so große Freude an den früheren Werken mit ihrer reinen Linie und dem Adel ihres Ausdrucks empfindet, und sieht in der Abwanderung des Publikums aus der Oper in den Konzertsaal ein Symptom der Zeit.

Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

152. **E. T. A. Hoffmanns Musikalische Schriften.** Herausgegeben von Dr. Edgar Istel. (Bücher der Schönheit und Weisheit, von J. E. Freiherr von Grotthuß.) Verlag: Greiner & Pfeiffer, Stuttgart 1907.

Ein guter Gedanke, Hoffmanns musikalische Schriften zusammenzustellen. Ist er doch „ein Johannes der deutschen Musik, deren großen Erfüller und Vollender, Richard Wagner, er, beseelt vom Geiste Beethovens, zu seiner gewaltigen Mission vorbereitete". In der Einleitung entwirft Istel ein Bild von Hoffmanns Leben, wobei besonders die musikalischen Arbeiten und Ereignisse hervorgehoben werden. In vier Teilen folgen die mit kurzen erläuternden Anmerkungen versehenen Schriften: Novellen, Kreisleriana, Beethoveniana, ausgewählte Aufsätze und Rezensionen. Dabei hat Istel die in den bisherigen Drucken arg verwahrlosten musikalischen Zitate berichtigt. Hoffmann hat mit der „Undine" (vgl. „Musik" XXI, 105ff.) die romantische Oper geschaffen: „Alle Errungenschaften der folgenden Meister finden sich hier im Keime, ja, der erste große Meister der musikalisch-dramatischen Romantik, Weber, ist in einem bisher kaum geahnten Maße durch Hoffmanns geniale Neuerungen, unter deren Bann er mit der Komposition des Freischütz begann, beeinflußt worden." Als Kapellmeister Kreisler spricht Hoffmann seine geheimsten Seelenregungen aus. „All seine Liebe zur göttlichen Kunst und ihren Propheten, all sein Sehnen und Verlangen, seinen bittersten Haß und seine tiefe Verachtung gegen Unkunst und Dilettantismus, gegen den schnöden Mißbrauch, der mit der herrlichen, heiligen Musika getrieben wird, hat er in diese Gestalt gebannt. Die tiefsten Aussprüche über die Kunst und ihre Meister legt er Kreisler in den Mund, ihn läßt er die scharfe Lauge seines beißenden Spottes über die Afterkunst und ihre Götzen aussprechen." Hoffmann erschaut tiefe und geheimnisvolle Beziehungen zwischen der äußeren Welt der Erscheinung und dem übersinnlichen Ur- und Untergrund alles Seins, ähnlich wie hernach Schopenhauer das Wesen der Musik erfaßte. „Die engsten, geradezu mystischen Beziehungen verknüpften Hoffmann mit Wagner, der sich schon frühzeitig einer leidenschaftlichen Lektüre der Hoffmannschen Schriften ergab und sicherlich dort neben stofflichen Hinweisen die ersten Anregungen zu seinen Gedanken über das musikalische Drama und für seine Stellung zu Beethoven fand." Wagners erste Schriften aus Paris muten uns völlig wie Kreisleriana an. Hoffmann war seiner Zeit unendlich weit voran und drang zur Tiefe, wo andere nur oberflächlich daher schwatzten. Daher wirken seine Schriften auch noch auf den heutigen Leser mit voller Gewalt. Daß er in musikalischen Kreisen auflebt, dazu wird Istels Sammlung gewiß sehr viel beitragen.

W. Golther

153. **Ferdinand Pfohl:** Carl Grammann, ein Künstlerleben. Mit Briefen, Bildern und Faksimiles. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (Mk. 4.—.)

Der Name des Tonsetzers Carl Grammann ist jetzt nur verhältnismäßig wenigen vertraut, und darum war es eine Pflicht, die Aufmerksamkeit des raschlebigen Zeitalters auf diesen Komponisten zu lenken, der am 30. Januar 1897 aus dieser Welt geschieden und seitdem fast vergessen ist, obwohl seine Opern ihm zahlreiche rauschende Erfolge eingebracht und oftmals die Blicke der musikalischen Welt auf ihn gezogen hatten. Aber die Tragik dieses Künstlerlebens, das durch Geburt, Bildung und gesicherten Besitz sonst vor Tausenden bevorzugt war, liegt darin, daß die Erfolge Grammanns keine weiten Kreise zogen, sondern nur vereinzelt blieben, so daß das nagende Gefühl des Unverstandenseins den Künstler immer mehr verbitterte und innerlich aufrieb. Diese Tragik tritt aus der liebevollen Darstellung Pfohls dem Leser deutlich und scharf entgegen. Wir sehen, wie der aus altem Lübecker Kaufmannsgeschlecht entsprossene Grammann trotz der künstlerischen Neigungen seines Vaters mit diesem einen harten Kampf zu bestehen hat, ehe er auf dem Umweg über die Landwirtschaft zur Musik als seinem Lebensberuf gelangen kann, wir verfolgen mit Teilnahme den Entwickelungsgang des Künstlers und sehen den ernst strebenden, geist- und charaktervollen Mann in unermüdlicher Arbeit um den Lorbeer ringen, der ihm in einzelnen Fällen auch voll ergrünt, aber doch nicht üppig genug sprießt, um die große Sehnsucht seiner ehrgeizigen Seele zu befriedigen. Ferdinand Pfohl ist einer unserer besten Stilisten. Er weiß das Leben Grammanns, das nicht allzu reich an großen Ereignissen ist, mit der Hingabe eines Schriftstellers für seinen Gegenstand so fesselnd zu erzählen, daß das Bild des Künstlers und Menschen Grammann sprechend deutlich vor unser geistiges Auge tritt und wir selbst dann nicht ermüden, wenn die Darstellung etwas zu breit und mehr historisch als psychologisch ist. Nur eins fehlt dieser Biographie: eine Darlegung der Herzensangelegenheiten des Komponisten. Das soll keine neugierige Frage sein, nein, wir alle wissen, daß aus liebender Seele, ob freudvoll, ob leidvoll, die tiefsten Schöpfungen eines Künstlers fließen und daß wir zum Verständnis seines Wesens am sichersten dadurch gelangen, daß wir die Geschichte seines Herzens erkunden. Oder schweigt der Biograph in diesem Punkte vielleicht aus Zwang? Hat vielleicht in dem so vollen Lebensakkord Grammanns just der starke Grundton des Liebesglückes und Liebesleides gefehlt? Das würde manches erklären, was uns jetzt noch dunkel bleibt. Zu wünschen wäre auch gewesen, daß Pfohl von dem einzelnen Wirken Grammanns mehr eine selbständige, eigne Würdigung als eine solche nach zeitgenössischen Berichten geboten hätte. Denn für die Bewertung dieser Kunstwerke in unseren Tagen hat doch das Urteil eines so hochverständigen, feinen Kenners mehr Bedeutung als das der früheren Beurteiler. Bedauerlich finde ich den scharfen Ausfall gegen August Bungert. Gerade ein Buch, das dem Andenken eines verkannten und unterschätzten toten Künstlers gewidmet ist, sollte keinen so heftigen Angriff auf einen Lebenden enthalten, dem man — mag einst die gerechte Nachwelt, wie sie immer will, über ihn urteilen — doch ein großes Wollen und eine eiserne künstlerische Energie nicht ab-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sprechen kann. Der ausgesprochene Zweck des vorliegenden Grammann-Buches ist der, die Theater und das Publikum wieder auf seine Opern hinzuweisen und ihnen zu einem Platz im Spielplan zu verhelfen. Ich hoffe, daß dieser Zweck erreicht werden wird, denn nur dadurch wird es möglich sein, den Dauerwert dieser Schöpfungen zu erproben. Aber auch wenn die Erwartungen Pfohls in diesem Punkte sich nur zum geringen Teile erfüllen sollten, wird seine dankenswerte Arbeit insofern den gewünschten Erfolg haben, als sie das Bild Grammanns in seinem Leben und Wirken abgeschlossen dem Leser vor Augen führt und dadurch gewiß manchen anregt, sich mit diesem Künstler eingehender zu befassen. Denn die rechte Liebe und Würdigung finden nach einem Naturgesetz die schaffenden Künstler doch erst dann, wenn ihr Erdenwallen beendet ist. Nicht unterlassen möchte ich, auf eine große Himmelsgnade hinzuweisen, die dem Tonsetzer Grammann zuteil wurde: auf die in allen Lebenslagen sich gleichbleibende, verständnisvolle, mitschaffende Liebe der Schwester, für die dies Buch ein Denkmal bedeutet. Möge es ihm beschieden sein, der Lebensarbeit und künstlerischen Hinterlassenschaft Carl Grammanns zahlreiche Freunde und Förderer zu erwecken.

F. A. Geißler

154. **Otto Kinkeldey:** Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 8.—.)

Kinkeldeys Untersuchungen, die in einem stattlichen Bande von 321 Seiten hier vorliegen, richten sich auf die Frage nach der vor dem 17. Jahrhundert bestehenden Instrumentalmusik, berühren also ein in mancher Beziehung bis heute brach gelegenes Gebiet und dürfen schon deshalb willkommen geheißen werden. Der große in der Arbeit besprochene Stoff macht ein Eingehen auf Einzelheiten an dieser Stelle unmöglich. Manches ist vom Verfasser nur mehr andeutungsweise, manches mit um so größerer Ausführlichkeit behandelt worden. Hätte er die Resultate seiner fleißigen und sorgsamen Bemühungen nochmals am Schlusse zusammengefaßt, so wäre das ein nicht zu unterschätzender Vorteil des Buches gewesen, das neben bekanntem vielerlei unbekanntes oder bis jetzt nicht genügend beachtetes Material verwertet und ausnützt. Was Kinkeldey hauptsächlich beabsichtigt, ist der Nachweis dafür, daß die Tasteninstrumente in den Orchestern des 16. Jahrhunderts eine viel größere Rolle spielten, als die erhaltenen Denkmäler vermuten lassen. Man wird den Auseinandersetzungen Kinkeldeys, die von gründlichen Studien zeugen, auch da gerne folgen, wo man mit Einzelheiten nicht einverstanden ist. Eine größere Anzahl von Beispielen (S. 227—312), deren einige den Arbeiten Juan Bermudo's und des Thomas de Sancta Maria entnommen sind, mit deren Betrachtung Kinkeldey sein Buch beginnt, erhöhen den Wert des Werkes.

Wilibald Nagel

155. **Helene Caspar:** Die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre im Tonleiter- und Akkordstudium. Verlag: P. Pabst, Leipzig 1910. (Mk. 3.—.)

Das Werk zeugt von fortschrittlicher Gesinnung der Verfasserin, die es versucht, die moderne Klavierspieltheorie, um die jetzt alle denkenden Klavierpädagogen ringen, praktisch nutzbar zu machen. Dieser Versuch ist allein an sich wertvoll. Sein Resultat hier ist eine große Anzahl wertvoller und fördernder technischer Ratschläge, sowie gut erdachte Übungen. Zu beanstanden hätte ich auch an diesem Werke, daß es zu viel Übungsbeispiele und zu wenig Beschreibungen der Ausführung enthält. Wenige fundamentale Studien, wirklich richtig und mit Fleiß geübt, fördern mehr als eine große Summe stets wechselnder Übungsformen bei Unklarheit über die Ausführung. Wir kranken immer noch an einem Zuviel des Materials und einem Zuwenig der technischen Anweisung in unseren Schulen. Gegenüber Werken der älteren Richtung ist das vorliegende vorzüglich zu nennen.

Hermann Wetzel

MUSIKALIEN

156. **Walther Lampe:** Vier Klavierstücke. op. 8. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 4.—.)

157. **Ignaz Friedman:** Trois morceaux pour piano. op. 39. (Mk. 4.55.) — Impressions pour piano à deux mains. op. 38. (Mk. 3.50.) Verlag: Piwarski, Krakau.

158. **Eduard Schütt:** Croquis et silhouettes en forme de valse. op. 87. Zwei Hefte (je Mk. 3.—). — „Promenades." 12 pièces harmoniques, mélodiques et rhythmiques. op. 88. Zwei Hefte (je Mk. 3.—). Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

159. **Sigfrid Karg-Elert:** Poetische Bagatellen für Klavier. op. 77. Heft I (Mk. 3.—) und II (Mk. 2.—). Verlag: Carl Simon, Berlin.

Mit Lampes Klavierstücken konnten wir uns wegen ihres spröden, unmelodischen und gesuchten Charakters nicht recht befreunden. — Ebenso gesucht sind die Elaborate des Polen Friedman, von dessen früheren Werken uns bisher nichts bekannt geworden ist: was hier vorliegt, will, wie es uns vorkommt, in den Bahnen Chopins wandeln, ohne doch im Reichtum und Glanz der melodischen Erfindung oder in der Feinheit der Durchführung ihm von ferne vergleichbar zu sein. — Schütt legt sehr verschiedenwertige Kompositionen vor: die Silhouetten in Walzerform sind höchst geistreich und pikant, und dabei stets ansprechend und warm empfunden; die Promenaden dagegen sind teils unbedeutende, teils gesuchte und sonderbare Musik, an welchen beiden Gattungen man wenig Freude hat. — Ausnahmslos reizend und sehr empfehlenswert, auch für den Unterricht, sind Karg-Elerts Bagatellen: es wird einem schwer, einzelnen einen Vorzug zuzuerkennen, obwohl sie sehr vielseitig und bunt in der Stimmung sich geben. Die „pädagogischen Bemerkungen" am Schlusse, soweit sie direkt zur Heranziehung außerhalb des eigentlich musikalischen Gehalts der Stücke liegender Vorstellungen und Bilder auffordern, ja zu nötigen versuchen, wären besser weggeblieben, denn wenn der Autor sich verwahrt, „vom absolutmusikästhetischen Standpunkt aus" beurteilt zu werden, steht er sich, da seine Stücke das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unbedingt vertragen und verdienen, selber im Lichte.

160. **Emile R. Blanchet**: Fünf Etüden für Pianoforte zu zwei Händen. op. 7. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—.)

161. **Sophie Menter**: Étude en sixtes. op. 8. — Étude en la bémol majeur. op. 9. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig (je Mk. 1.50.)

162. **Raoul v. Koczalski**: 24 Préludes. op. 61. Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Blanchet's Etüden haben es ebenso wie die erste von S. Menter mit der Technik der Doppelgriffe in raschen Passagen und verschiedenster Kombination zu tun, während in der zweiten gebrochene akkordische Läufe, leider fast nur für die rechte Hand, herrschen; der reine musikalische Wert ist durchweg sehr gering, was natürlich kein Vorzug ist. — Direkt warnen müssen wir vor den Präludien Koczalski's: etwas Unbedeutenderes mit der äußeren Maske des Tiefen und Eigenartigen ist uns selten vorgekommen; in den zwei Dutzend Stücken ist fast nicht ein lebenskräftiger musikalischer Gedanke.

Albert Leitzmann

163. **Jean Sibelius**: Lieder und Gesänge. op. 35 (Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig) und op. 57 (Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin).

Das Werk 35 besteht aus zwei Gesängen (je Mk. 2.—), die sich dem Bilde durchaus folgerichtig anschließen, das man bisher von dem Tonsetzer aus seinen Schöpfungen gewonnen hat. Er bleibt seinem Bestreben treu, nordländische Musik mit spezifisch finnländischem Klang zu schreiben, eine Absicht, die außerordentlich löblich ist und unseren im Allerweltsstil sich ergehenden deutschen Musikern zur Nachahmung dringend empfohlen sei. Der balladenähnliche Gesang „Jubal" besticht durch die zwingende Stimmung, die über dem Ganzen liegt und durch fast spartanisch einfache Mittel erzeugt und festgehalten wird. Ob es vorteilhaft ist, viele Takte hindurch die Singstimme ganz ohne Begleitung zu lassen, mag indes zweifelhaft sein. Besonders wirksam ist der Schluß. „Theodora", das zweite Stück des op. 35, ist ein Gesang von orientalischer Glut, die um so eindringlicher wirkt, je mehr sie verhüllt ist. Eine einzige Begleitfigur beherrscht den ganzen Gesang und erleidet im Anschluß an die melodisch reinlinige Singstimme eine Reihe interessanter Abänderungen. Eine schwüle, fatalistische Stimmung liegt über dem Liede, das durch eine aparte Harmonik besonders reizvoll wird.

Die acht Lieder des op. 57 (je Mk. 1.20) gehören zum Reifsten, was ich von dem Komponisten kenne. Die Singstimme ist stets melodisch rein geführt, die Erfindung verrät Eigenart und ist doch mühelos, die Begleitung ergänzt den Gesang in moderner Weise, ohne aber allzusehr hervorzutreten. Erhält „Die Muschel" durch das rollende Begleitmotiv, das durch die ganze Komposition läuft und mitunter noch durch Oktaven gesteigert wird, diejenige Bewegung, die dem Meeresrollen entspricht, so erfreut „Ein Blümlein stand am Wege" durch die schlichte Innigkeit seiner Melodie; lieblich und von innerer Wärme erfüllt ist auch „Mai", während „Der kahle Baum" ernste Töne in volksmäßiger Weise anschlägt. Das balladenähnliche „Herzog Magnus" zeigt das Bestreben, nach Loewes Art ein Hauptmotiv durch das ganze Stück zu führen, und dürfte für den Vortragenden sehr dankbar sein; ebenso „Der Neck". Wunderschön ist „Die Blume der Freundschaft". Durch die Viertelschläge der Begleitung, die überdies noch bisweilen arpeggiert sind, erhält die bewegte Weise den Charakter eines harfenumflossenen Preisliedes von größter Eindringlichkeit.

164. **Hermann Stephani**: „Vom Scheiden". Fünf Gesänge für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 19. Verlag: Ries & Erler, Berlin (Mk. 5.—).

Dieses Heft zeigt einen Komponisten, dem man Talent und Eigenart freudig zugestehen muß, wenn auch die einzelnen Stücke weder gleichwertig sind, noch einen bestimmten Stil zeigen. Gleich das erste Stück der Sammlung „Lebt wohl, ihr Berge" (aus Schillers „Jungfrau von Orleans") zeigt zwar des Tonsetzers Begabung für ein gewisses Pathos, ist aber in Ausgestaltung und Ausdruck das schwächste. Weit höher steht der „Nachruf"; hier findet sich Kraft und Wucht neben zarten Tönen inniger Klage. „Es klingt ein Liedchen so traurig" ist in der Stimmung wehmütigen, sehnsüchtigen Leides gut getroffen. Die einfache Faktur kommt dem Eindruck zustatten. Das „Landsknechtslied" leistet schon höheren Ansprüchen Genüge, gibt in dem Klaviervorspiel ein treffendes Bild des Milieus und wirkt durch seine tappende Schwere, um die einige Triller und kurze Figuren herumflattern, recht charakteristisch. Die Ballade „Der Triumph des Lebens" zersplittert sich musikalisch in allzuviele Einzelheiten. Über dem Bestreben, in der Detailmalerei reich zu sein, hat der Komponist den großen, einheitlichen Zug verloren, der bei einer Ballade so sehr nötig ist. Carl Loewe ist mit seinem Balladenstil, bei dem sich das Detail so schön von der einheitlichen Grundlage abhebt, doch noch immer das unerreichte Vorbild. Etwas mehr Kontrapunkt wäre auch dem logischen Aufbau der Ballade sehr zustatten gekommen. Der Klaviersatz könnte geschickter sein.

165. **Hermann Stephani**: Gedichte von Fritz Erdner für mittlere Singstimme und Klavier. op. 20. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 9.—.)

Mit dem op. 19 verglichen, bedeutet das vorliegende Heft einen sehr bemerkenswerten Fortschritt. Zunächst darf man den Tonsetzer dazu beglückwünschen, daß er in Fritz Erdner einen wirklichen Dichter gefunden hat, dessen gehaltvolle und formenschöne Poesieen zur Vertonung alle Eigenschaften mitbringen. Stephani ist in den zehn Liedern des geschmackvoll ausgestatteten Heftes in seiner Melodik klarer und reicher, im Ausdruck bestimmter geworden als bei seinem op. 19. Schon „Letzte Lebenskunst" beweist dies, besonders in dem eindringlich schönen, durch choralartige Harmonieen feierlich gestalteten Schlußteil. „Wintertag" ist als Beispiel feiner und glücklicher Naturschilderung in Klängen hoch zu schätzen, die Ballade „Alaska" zeigt lebendiges Fortschreiten und kluge Ausnutzung der musikalischen Ideen, verbunden mit überraschend sicherer Tonmalerei; ebenso

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Ostergewitter", das durch seine wuchtige Steigerung auf Seite 19 interessiert und angesichts der guten Faktur das Bedauern darüber rege macht, daß gerade hier die melodische Linie oft unterbrochen ist. „Nächtlicher Schnitter" mit seinen geheimnisvollen, gespenstischen Harmonieen verdient ebenso Erwähnung wie das in seiner Einfachheit so ergreifende „Wenn ich Dein vergäße". Das erschütternde Gedicht „Vergiß auch unser nicht" ist vom Komponisten wohl nicht in seiner ganzen Liebe erfaßt worden. Um es entsprechend in Töne zu kleiden, müßte ihm allerdings die Melodieenfülle und Kraft eines Schubert verliehen sein. Unter allen Umständen erzwingt sich das Heft dieser zehn Gesänge Achtung vor Stephanis Wollen und Können und bewirkt, daß man weiteren Schöpfungen seines Talents mit Teilnahme entgegensieht.

166. **Robert Kahn**: Neun Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. op. 55. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (je Mk. 1.—, bzw. Mk. 1.20, bzw. Mk. 1.50.)

Die vorliegenden neun Gesänge sind begreiflicherweise nicht gleichwertig, aber sie weisen doch einen gemeinsamen Zug auf, nämlich das Bestreben, das Wort des Dichters möglichst ohne Zwang zu behandeln und in Töne umzusetzen. „Einsamkeit" beginnt mit ruhiger Feierlichkeit vielversprechend, wird aber später durch den mehrfachen Wechsel von $^3/_2$ und $^4/_4$ Takt etwas zerrissen, so daß selbst der gemessene Schluß nicht mehr recht wirkt. „Warum bin ich vergänglich" wirkt in seiner großlinigen Einfachheit sehr plastisch, und „An vollen Büschelzweigen" erfreut durch die innige Gesangsweise, zu der die stete Achtelbewegung in anmutigem Gegensatze steht. „Weichet, Sorgen, von mir" könnte nach meinem Empfinden frischer in der Erfindung sein; dasselbe gilt von „Der Liebe Macht", dem der Goethesche überlegene Humor mangelt, in den doch auch dunkle Gedanken hineinklingen. Dagegen ist „Gleich und gleich" ein Kabinettstück von ungemeiner Zartheit und Leichtigkeit, das zum Vortrag sich vorzüglich eignen dürfte. „Vom Himmel sank in wilder Meere Schauer" halte ich für das beste der neun Lieder. Die weit ausholende Achtelbewegung im Legato schafft sofort eine zwingende Stimmung, der Gesang bewegt sich in ausdrucksvoller, melodisch fester Deklamation. Prächtig wirkt die liebliche Ausweichung nach G-dur auf „Dauer". Der ganze Gesang ist von edler Größe erfüllt und verrät eine reife Gestaltungskraft. Das „Xenion" ist außerordentlich geschickt in den Gegensätzen und erhebt sich in der letzten Strophe zur echten, überwindenden Heiterkeit, die sich in einer ganz einfach fließenden Melodie kundgibt. „Das Publikum und Herr Ego" ist in den kurzen Rhythmen recht charakteristisch, aber als Ganzes etwas fragmentarisch. Jedenfalls verdienen die neun Goethe-Kompositionen Kahns volle Beachtung, zumal sie nicht schwierig geschrieben sind. F. A. Geißler

167. **H. Drechsler**: Drei Gedichte für eine Singstimme und Klavier. op. 21 (je Mk. 0.60); Drei Gedichte für eine Singstimme und Klavier. op. 23. (je Mk. 0.60); Fünf Gedichte für eine Singstimme und Klavier. op. 33. (je Mk. 0.60); Fünf Gedichte für eine Singstimme und Klavier. op. 39. (je Mk. 0.60.) Verlag: F. W. Haake, Bremen. — Liederzyklen für eine Singstimme mit Klavier: Leuchtende Tage. op. 35. (Mk. 3.—); Der Rhein. op. 41. (Mk. 2.50); Zwei Gedichte. op. 50. (Mk. 2.—); Sommernachtsträume. op. 55. (Mk. 3.—). Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Ich weiß nicht, was ich an diesem Engrosschaffen auf einem Gebiete mehr bewundern soll: den Mut der Verleger oder den Optimismus des Komponisten. Denn „gehen" werden diese Gesänge schwerlich, dazu sind sie einerseits zu wenig gefällig, andererseits zu wenig bedeutend. Also bleibt nur, wie so oft, Eitelkeit des Schöpfers. Es ist anständige Mittelware eines beanlagten Komponisten, der leider, einem ungesunden Zuge unserer Zeit folgend, auf Kosten der Natürlichkeit interessant scheinen will. Störend wirkt deshalb in den meisten dieser musikalischen Gedichte das gezwungene Modulationsgetriebe, sowie des öfteren eine schroffe, unlogische Akkordverbindung. Von einem Lyriker verlange ich vor allen Dingen wirklich schön geschwungene melodische Linien, ohne Tangierung der Trivialität. Im allgemeinen liegt dem Komponisten das heitere Element besser wie in op. 39, No. 3 und No. 5, während die Lieder impressionistischer Stimmung häufig unter einer ungesunden Chromatik leiden, wie beispielsweise op. 33, No. 4. Die wenig schön klingenden Oktavenparallelen in op. 33, No. 1 (Takt 2 zu 3) und ebensolche Quintenparallelen in op. 35, No. 2 (Takt 9), wären leicht zu vermeiden gewesen. Auch in bezug auf musikalische Orthographie finden sich einige strittige Punkte. Außerdem sind die so oft sich wiederholenden gebrochenen Akkordtriolen in der linken Hand für einen selbstkritischen Komponisten längst ex usu. So wirkt beispielsweise op. 41, No. 3 infolgedessen geradezu trivial. Dagegen ist op. 55, No. 5 in seiner anakreontischen Stimmung gut gelungen. Gerne sei jedoch ein deutlich sich bemerkbar machender Fortschritt von den früheren zu den späteren Werken anerkannt. Also lieber weniger schreiben, aber mehr sagen.

Carl Rorich

168. **Adolf Schiffer**: Theoretisch-praktische Violoncellschule. Band I. Verlag: Karl Rozsnyai, Budapest. (Mk. 3.—.)

Diese Schule zeichnet sich dadurch vorteilhaft von vielen anderen aus, daß sie sehr langsam und vorsichtig vorwärtsgeht. Der erste Band berücksichtigt im allgemeinen nur die erste Lage. Daher für kleinere Schüler sehr geeignet. Neu ist die Aufzeichnung der Tabulatur des Griffbrettes mit Angabe der verschiedenen Fingerstellungen je nach der Anordnung der ganzen und halben Töne. Auch die Melodie „Freude schöner Götterfunken" (allerdings in C-dur) habe ich noch nicht in einer Celloschule als Vortragsstück gefunden. Ein brauchbares und beachtenswertes Werk.

169. **Désiré Thomassin**: Sonate in c-moll für Violoncell und Klavier. op. 76. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 5.—.)

Ein in der Form solid gearbeitetes Werk. Wenn nur der Klavierpart nicht zu stark mit vollgriffigen Akkorden, thematischen Wendungen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Modulationen überlastet wäre. Ich fürchte, der Cellist wird zu viel Arbeit haben, sich durchzuringen. Stellen, wie das schöne zweite Thema des ersten Satzes natürlich ausgenommen. Auch im Adagiosatze geht das Cello melodisch zu krumme Wege, und das Klavier überwuchert den Cellopart wieder allzu stark. Einige gute und brauchbare Einzelheiten werden das mit Liebe und Verständnis gearbeitete Werk für den Spieler immerhin interessant machen.

Hugo Schlemüller

170. **Christian Sinding**: Romanze für Violine. op. 100. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Orchesterpartitur Mk. 6.—, Ausgabe mit Klavier Mk. 3.—.)

Ein warm empfundenes, aber auch kraftvolles, sehr dankbares, keineswegs schwieriges Stück, das jeder Geiger bald seinem Repertoire einverleiben dürfte. Besonders schön muß es mit Orchesterbegleitung klingen, in der die Harfe eine große Rolle spielt.

171. **Hans Sitt**: Drei Stücke für Violine und Klavier. op. 89. (Mk. 1.50.) — Drei Stücke für Violine und Klavier. op. 97. (Mk. 2.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hans Sitt gehört zu den Komponisten, die auch in ihren für die Heranbildung der Schüler bestimmten Werken sehr viel Geschmack entwickeln und immer zu interessieren vermögen. Wie fein empfunden und mit welch reizvoller Begleitung versehen ist z. B. das das op. 89 eröffnende Albumblatt, obwohl es von dem jungen Geiger nur die erste Lage verlangt. Reizend ist auch der langsame Walzer, dagegen mutet der Marsch, der flott ist, doch etwas konventionell an. Schwieriger ist op. 97; es enthält eine vornehm gehaltene Romanze, eine reizende Barkarole und eine auch zum Vortrag in Konzerten geeignete schwungvolle Mazurka. Beide Hefte verdienen durchaus Beachtung.

172. **Paul Klengel**: Suite d-moll für Violine und Klavier. op. 38. — Suite h-moll für Violine und Klavier. op. 40. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 4.—.)

Zwei sehr empfehlenswerte Werke, in denen die alten Formen der Suite sehr geschickt nachgeahmt sind, der Inhalt aber mit modernem Geist erfüllt ist. Abgesehen von Franz Ries hat wohl niemand bisher auch so dankbare Geigensuiten geschrieben wie Klengel. Es ist schwer zu sagen, welcher von beiden der Vorzug zu geben ist. No. 1 besteht aus Präludium (stimmungsvoll und gedankenreich), einer sehr flotten Courante, einem Menuett, einer Bourrée, einer Arie und einem mit besonders schönem Zwischensatz ausgestatteten Tambourin. No. 2 hat ein Präludium, das nachdrücklich fesselt, ein sehr ansprechendes Menuett, eine Gavotte, ein Pastorale und ein etwas nach Mendelssohn schmeckendes Capriccio. Einzelne Geigenstellen wollen ordentlich geübt sein; überhaupt können diese Suiten außer zum Vortrag auch sehr gut zu Studienzwecken benutzt werden.

173. **Luiz de Freitas Branco**: Sonate für Violine und Klavier. Verlag: P. Pabst, Leipzig. (Mk. 6.—.)

Der Komponist nennt sein Werk zwar Sonate, hält sich aber gar nicht an die alte Sonatenform, auch nicht inbezug auf die Tonarten. Im letzten Satz, der in A-dur steht, während der erste in D-dur schließt, greift er noch einmal auf die drei vorhergehenden zurück. Inhaltlich bietet er manches Eigenartige, in der Hauptsache aber mißverstandene Richard Strauß- und „Tristan"-Anklänge. Phantasie ist vorhanden, aber es fehlt Läuterung und Reife.

174. **Hans Sitt**: Schüler-Konzertino No. 1 und 2 für Violine mit Pianoforte. op. 104 und 108. Verlag: O. Junne, Leipzig. (je Mk. 3.—.)

Diese beiden Schülerkonzerte, von denen das erste nur die Kenntnis der ersten Lage, das zweite auch die der zweiten und vor allem der dritten erfordert, sind sehr empfehlenswert, weil sie neben Förderung der Technik durchaus auf Bildung des musikalischen Geschmacks bedacht sind. Sitt schreibt keinen Takt, der trivial ist, außerdem klingt alles bei ihm gut, so daß die Schüler diese beiden Werke, von denen das erstere wohl noch wirkungsvoller als das zweite ist, sehr gern spielen werden; besonders wohlklingend sind die kurzen langsamen Sätze; dem überflüssigen Passagenwerk ist aus dem Wege gegangen.

175. **Walter Niemann**: „Am Kamin". Vier kleine Stücke fürs Haus für Violine und Pianoforte. op. 11. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Recht große Verbreitung wünsche ich diesen durchaus feinsinnigen kleinen Stücken, die auch für den Unterricht sehr geeignet sind. No. 1 ist eine „Nordische Ballade". Das Kolorit ist darin ausgezeichnet getroffen; Niemann ist ja bekanntlich auch einer der besten Kenner der skandinavischen Musik. No. 2 „Am Abend" und No. 3 „Märchen" sind kleine Kabinetstücke; der b-moll Satz im „Märchen" wird manchem freilich anfänglich etwas befremdlich klingen. No. 4 „Im Sonnenschein" strahlt so viel Lebensglück und Freude aus, daß dieses Stück wohl auch im Konzertsaal viel Anklang finden dürfte. Auch die übrigen Stücke eignen sich für den öffentlichen Vortrag, wenngleich sie als zarte Stimmungsbilder am besten der Hausmusik dienen werden.

176. **Johan Halvorsen**: Kleine Tanz-Suite für Violine und Klavier. op. 22. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Diese leicht spielbare Suite, die zur Aufmunterung Schülern schon, wenn sie die dritte Lage beherrschen, gegeben werden kann, besteht aus fünf einzeln erschienenen Heften. No. 1 „Französisch" ist eine ganz reizende Gavotte, die ebenso wie No. 2 „Italienisch", eine zündende Tarantelle, auch für Konzerte empfohlen werden kann. Sehr anmutig und im Stil gut getroffen ist No. 3 „Spanisch". No. 4, ein „norwegischer Springtanz", erscheint mir schwächer. No. 5 ist eine geschickte Nachahmung eines „ungarischen" Tanzes. Man wird diese Tanz-Suite gern spielen und auch ebensogern hören.

177. **Max Reger**: Präludium und Fuge (h-moll) für die Violine allein. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Dieses Werk ist für Henri Marteau anläßlich dessen 25jährigen Künstlerjubiläums komponiert. Zu Konzert- und Übungszwecken ist es in gleicher Weise geeignet. An Schwierigkeit steht es den elf Sonaten desselben Komponisten für Solo-Violine nicht nach. Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Neu einstudiert: „Die Zauberflöte“. Mit dem üblichen Aufwand an dekorativem Pomp und prunkvollem Ausstattungsmaterial ging die neue, „morgenländische“ Zauberflöte in Szene — eine Regietat, für die Georg von Hülsen als persönlich verantwortlich zeichnete und die er in einem Sonderheftchen den Zuschauern zu begründen und zu erläutern versuchte. Es ist hier nicht der Ort, die Hülsenschen Darlegungen einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen, obwohl sie mir in ihrem historisch-kritischen, wie in ihrem ästhetisch-belletristischen Teil stark anfechtbar erscheinen. So anerkennenswert die Mühe und Sorgfalt ist, die Hülsen dem Werke gewidmet hat, so überflüssig halte ich diesen gewaltigen Aufwand äußerer Hilfsmittel, dieses aufdringliche Betonen szenischer Wirkungen, diese Wichtigtuerei mit Nebensachen einem Werk von der Naivität der „Zauberflöte“ gegenüber. Die Kastrierung des Dialoges mag noch angehen, obwohl die Anschauungen auch über diesen Punkt verschieden sein dürften. Aber wozu der Streit, ob die Handlung in Indien oder in Ägypten anschaulicher wirke? Man lasse sie meinetwegen auf dem Monde spielen, aber man gebe ihr das denkbar einfachste szenische Gewand, statte sie ganz primitiv aus, verzichte auf jede dekorative Stimmungsmache, sorge jedoch dafür, daß gute Sänger und gewandte Schauspieler, ein feinfühliger Dirigent und ein zuverlässiges Orchester am Werke sind — und man wird eine Idealvorstellung zuwege bringen. Kann ich demnach in dem Prinzip der Hülsenschen Regieführung nicht das in der erwähnten Schrift angekündigte Streben nach Verinnerlichung, sondern im Gegenteil nur eine starke Tendenz zur Veräußerlichung erkennen, so will ich doch gern erwähnen, daß die Bühnenbilder etwa vom Standpunkt der „großen Oper“ aus meist recht geschmack- und effektvoll arrangiert waren, abgesehen etwa von der etwas kleinlich wirkenden Feuer- und der in der Erstaufführung mißglückten Wasserprobe. Die musikalische Wiedergabe hielt sich auf mittlerem Niveau. Den beiden hervorragenden Leistungen von Frieda Hempel (Königin) und Paul Knüpfer (Sarastro) standen eine matte Pamina (Frau Böhm van Endert) und ein zwar heldisch aussehender, aber musikalisch seiner Aufgabe nicht völlig gewachsener Tamino gegenüber. Es läßt sich nicht leugnen: Rudolf Bergers Tenor wirkt mehr beängstigend, als überzeugend. Die kleineren Partieen waren durch Lola Artôt de Padilla (Papagena), die Herren Hoffmann (Papageno), Bachmann (Sprecher) und Lieban (Monostatos) zweckentsprechend vertreten. Am Pult waltete Dr. Muck seines Amtes mit gewohnter Sicherheit und — von einigen rhythmischen Schwankungen in der Ouvertüre abgesehen — straffer Präzision. Paul Bekker

BRAUNSCHWEIG: Der neue Intendant von Frankenberg leitete seine Operntätigkeit mit einer völlig gelungenen Aufführung von „Tristan und Isolde“ glückverheißend ein. Für unsre in letzter Stunde erkrankte Brangäne sprang die hannoversche Kollegin Frau Schmidt-Hammerstein erfolgreich ein. — „Undine“ ist im Liebespaar durch Frl. May und Herrn Favre glücklich neu besetzt worden.

Ernst Stier

BRESLAU: Das Stadttheater widmete seine Opernabende unseren drei Dresdener Attraktionsgästen Margarete Siems, Eva von der Osten und Friedrich Plaschke, unzähligen Anstellungsgastspielen, von denen bisher nur das des Tenorbuffos Haas aus Lübeck zum Ziele führte, und den Wiederholungen der Humperdinckschen „Königskinder“. — Für eine Opernnovität sorgte wieder einmal unsere — Operettenbühne, die, seltsam genug, nach wie vor als „Schauspielhaus“ firmiert. Dieses hat nach dem Experiment mit „Quo vadis?“ noch einmal das Bedürfnis empfunden, zu beweisen, daß man mit einem Operettenensemble, dem sich einige Opernsänger zugesellen, anspruchsvollere Werke nicht aufführen kann und sich zu diesem Behufe des Italieners Ubaldo Pacchierotti Vertonung einzelner Szenen des hübschen Schauspiels „Alt-Heidelberg“ ausgesucht. Was der ebenfalls italienische Librettist an dem deutschen Original verbrochen hat, möge ihm Wilhelm Meyer-Förster vergeben. Würdig des unmöglichen Textes ist die unmögliche Partitur, die unsere schönen Studentenlieder mit sentimentalen Floskeln, die Puccini's „Bohême“ und „Butterfly“ schlecht nachempfunden sind, zu einem unbeschreiblich stillosen Mischmasch verquickt. Das Schauspielhaus glaubte, sich einer „Uraufführung“ rühmen zu dürfen, tatsächlich ist aber außer der Wiener Volksoper auch noch eine reichsdeutsche Bühne schon vor dem Schauspielhaus so nachsichtig gewesen, Herrn Pacchierotti für einen in Deutschland möglichen Opernkomponisten zu halten. Die Wiedergabe der Oper entsprach im übrigen ihrem künstlerischen Niveau. Chor und Orchester rangen hilflos mit den nicht einmal unbescheidenen Ansprüchen des Werkes, ein noch dazu total indisponierter Operettentenor versündigte sich am Prinzen Karl Heinz, und die kleine Käthi mußte sich von einer fraulich-reifen Primadonna „verkörpern“ lassen. Als einzige Lichtpunkte des Abends glänzten der gut charakterisierte Dr. Jüttner des trefflichen Bassisten Wilhelmi und der Korpspräside des stimmkräftigen Herrn Herper. Dr. Erich Freund

DRESDEN: Durch langwierige Erkrankungen Alfred von Barys und Johannes Sembachs und durch den Amerika-Urlaub Burrians, dessen Rückkehr von vielen Eingeweihten überhaupt stark bezweifelt wird (er soll schon vier Entlassungsgesuche wieder eingereicht haben), ist die hiesige Hofoper in eine Tenoristennot geraten. Fritz Soot ist zwar ein sehr fleißiger und vielverwendbarer Sänger und hat dies aufs neue dadurch bewiesen, daß er den Don José seinem Rollenkreise mit erfreulichem Erfolge einverleibte. Aber dennoch ist die Anstellung einer Hilfskraft dringend erforderlich. Als solche ist Adolf Gröbke von der Wiener Hofoper für den Rest der Spielzeit verpflichtet worden, nachdem er sich in den Gastrollen des Faust und des Tannhäuser als ein Tenorist von schätzenswertem Material, gesanglicher Durchbildung und beachtlichem Spieltalent erwiesen hatte. Daß der Vertrag mit Annie Krull nicht erneuert wurde, sodaß diese bedeutende Künstlerin be-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

reits mit Mannheim abgeschlossen hat, wird in den Kreisen der Kenner um so mehr bedauert, je schwerer es sein dürfte, für diese gewaltige, kerngesunde und von einer starken Intelligenz regierte Stimme Ersatz zu finden. Daß Thilde Walsch, die als Elisabeth gastierte, nicht in Frage kommen kann, ist offenbar, da ihr Material nicht groß und glänzend genug ist. — Was den „Rosenkavalier" anlangt, der für die gegenwärtige Lage der Hofoper besonders vorteilhaft ist, weil er keinen Heldentenor erfordert, so hat er einen Erfolg von ganz eigner Art. Das Haus ist stets ausverkauft, aus Berlin und anderen Städten strömen Schaulustige in Menge zu, aber der Beifall ist so matt, daß er höchstens als Quittung für die treffliche Aufführung gelten kann. — Das Gerücht von sommerlichen Festspielen während der Internationalen Hygieneausstellung ist leider wieder verstummt; auch der Plan eines längeren Gesamtgastspiels unserer Hofoper in Paris ist endgültig gescheitert. — Im Residenztheater, das mit Josef Snaga's Operette „Die Rodelzigeuner" einen hübschen, aber nicht nachhaltigen Erfolg erzielte, ist man neuerdings auf den klugen Gedanken gekommen, wieder auf die Zellerschen Operetten zurückzugreifen und hat mit dem „Vogelhändler" eine durchschlagende Wirkung erreicht. Dabei ergab es sich, daß Zellers Musik an Volkstümlichkeit und Vornehmheit der Melodik weit über den Modeoperetten unserer Tage steht.

F. A. Geißler

GRAZ: Die Sensationsoper „Quo vadis?" blieb auch uns nicht erspart und fand ihr Publikum: das, das sie verdiente. Bittners „Musikant", die deutscheste Oper nach Wagner, fand erst allmählich ein Publikum: das, das sie empfinden konnte, und hielt sich damit auch auf dem Spielplan. „Halt schön is'" sagen die, die das Werk mit erleben können, das uns ein großes Selbstbekenntnis scheint wie alles Echte in der Kunst. — Von Gastsängern kamen Frau Preuse-Matzenauer als Walküre und Afrikanerin, sowie Knote als Siegfried und Lohengrin: beide mit siegreichem Erfolg.

Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Die „Königskinder" übten auf die schaulustige Masse mit ihren reizvollen Bühnenbildern eine große Anziehungskraft aus. Sogar die Erstaufführung war ausverkauft, was wohl noch niemals in Halle dagewesen ist. Die Schwächen des Textbuches treten zu sehr zutage, als daß ein Komponist darüber ganz hinwegkommen könnte. Erstaunlich bleibt es, was Humperdinck zu den oft recht gekünstelten und befremdenden Textworten musikalisch zu sagen weiß. Daß er in der Volksszene des zweiten Aktes hier und da versagt, nimmt uns eigentlich wunder. Hier hätte er, unabhängig von der Dichtung, rein musikalische Höhepunkte erklimmen können. Der Tanz z. B. ist doch recht mager in der Erfindung. Die Aufführung war wohl vorbereitet. Unglücklich ist die Besetzung des Königssohnes mit unserm Heldentenor O. Lähnemann. Man wünscht hier größere Weichheit und Modulationsfähigkeit, als sie von einem Siegfriedsänger sich erwarten läßt. Recht gut gaben Frl. Nagel die Gänsemagd, Kammersänger Rudolph den Spielmann. Dankenswertes boten auch die Herren Gruselli und Raven in den Rollen des Besenbinders und Holzhackers. Minderwertig dagegen war Lotte Voß als Wirtstöchterlein. Das Orchester hielt sich unter Mörikes umsichtiger, zuweilen aber zu Verschleppungen neigender Leitung ausgezeichnet. Regie (Th. Raven) und Inszenierung (Theatermaler Kammrath) waren auf der Höhe der Aufgabe. Martin Frey

HANNOVER: Unsere Oper hat in den Monaten Januar und Februar sehr fleißig gearbeitet und das im vergangenen Quartal Versäumte redlich nachgeholt. Ende Januar kam als Novität Wolf-Ferrari's entzückendes „Opernintermezzo" „Susannens Geheimnis" zugleich mit Grisar's „Monsieur Pantalon" in wohlvorbereiteter, stimmungsvoller Aufmachung heraus. Acht Tage später erlebte Cherubini's viel zu selten gegebener „Wasserträger", in den Hauptrollen mit den Herren Moest, Seydel, Merter ter Meer und den Damen Kappel und Rosen, eine würdige Auferweckung, und abermals acht Tage später ging Strauß' „Elektra", seit voriger Saison nicht mehr gegeben, in Szene. Weiter ist eine von Karl Gille vorbereitete Musteraufführung von Mozarts „Figaro" zu nennen, die dieser köstlichsten aller Spielopern in vollendeter Weise gerecht wurde.

L. Wuthmann

KOPENHAGEN: Von bedeutenden Taten der Königlichen Oper ist nichts zu berichten. Der Monat Februar brachte uns eine Wiederaufnahme von Hoebergs „Hochzeit in den Katakomben", ein zwar nicht aufsehenerregendes, doch aber immer gern gehörtes Werk. — Viel Aufsehen erregte dagegen die „Affäre Erik Schmedes". Dieser in Kopenhagen geborene Tenorist der Wiener Hofoper war für drei Gastspiele hier engagiert. Erst später kam es heraus, daß der Sänger im Einverständnis mit der Direktion die Rollen deutsch singen würde. Gegen diese Absicht erhob fast die ganze Tagespresse energisch Protest, man fürchtete Demonstrationen im Theatersaal, und am Tage des ersten Auftretens von Schmedes wurde das ganze Gastspiel abgesagt. Auch ein Versuch, Herrn Schmedes in der Dagmartheater-Oper singen zu lassen, scheiterte, — er reiste „erschüttert" ab. Mag auch diese Sache ein bißchen reichlich aufgebauscht worden sein, so viel steht fest, daß von Seiten der Direktion und des Herrn Schmedes eine Gedankenlosigkeit (oder Rücksichtslosigkeit) vorliegt. Sprachmischung auf der Bühne ist immer ein Unding, in diesem Fall, wo der Sänger dänisch als Muttersprache spricht, sogar ein Unsinn. William Behrend

LEIPZIG: Die von Engelbert Humperdinck aus ihrem melodramatischen Halbleben zu vollem musikdramatischen Leben erlösten „Königskinder" haben nun auch im hiesigen Operntheater Einlaß und liebevolle Aufnahme gefunden. Auf der von Dr. Loewenfeld stimmungsreich hergerichteten Bühne haben sie mit dem feinfühligen Kapellmeister Pollak am Dirigentenpult, mit Herrn Schroth als vornehmlich darstellerisch fesselndem Königssohn, mit dem routinierten Frl. Marx und dem natürlicheren Frl. Merrem als alternierenden sehr anmutigen Repräsentantinnen der Gänsemagd, mit Herrn Kase als vorzüglichem Spielmann, Frl. Urbaczek als sehr charakteristischer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hexe, den Herren Kunze und Schönleber als äußerst drastischen Wortführern der Hellabrunner, und bei guter Besetzung auch aller kleineren Partieen bereits dreimal ihren Marterweg gehen und das Publikum mit ihrem Lieben und Leiden, Verderben und Sterben zu jener innigen Gemütsanteilnahme stimmen können, die dieses fein musikdurchgoldete Märchen für Erwachsene überall hervorrufen muß, wo fühlende und denkende Menschen mit dem Spielmanne und den Kindern von Hellabrunn um den Verlust von ahnend erschauten Idealen zu trauern vermögen. Arthur Smolian

MAINZ: Die letzten Wochen standen im Zeichen des „Rosenkavalier“ von Strauß. Von kleinen Besetzungsfehlern abgesehen, erfuhr das Werk dank der aufopfernden Tätigkeit des musikalischen Leiters Albert Gorter eine seines Schöpfers würdige Wiedergabe. Im Grunde genommen ist Strauß darin seiner Art treu geblieben. Da er in letzter Konsequenz die Brücke zur populären Musik geschlagen hat, ohne die Einheit des Stiles zu verletzen oder seiner Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben, verdient er mit Recht „moderner Mozart“ genannt zu werden.
Richard Buchholz

NÜRNBERG: Am Tage nach der Dresdener Uraufführung ging der „Rosenkavalier“ auch über die hiesige Bühne, und zwar mit so bedeutendem Erfolg, daß bereits eine Reihe von Wiederholungen stattgefunden hat, meistens vor ausverkauftem Haus. Die Schönheiten des Werkes werden rückhaltlos von jedermann anerkannt; aber obgleich für einen großen Teil auch des hiesigen Publikums allein schon ein berühmter Name genügt, um in kritiklose Begeisterung zu geraten, so gibt es doch auch eine nicht ganz spärliche Zahl anderer, die, ohne sich den Schönheiten zu verschließen, gar manchem von dem beistimmen, was F. A. Geißler im Faschingsheft der „Musik“ geschrieben hat. Um die Aufführung haben sich neben Kapellmeister Tittel die Damen Ravn (Titelrolle) und Gerstorfer (Marschallin), sowie Herr Höttges (Baron) besonders verdient gemacht. — Der übrige Opernbetrieb leidet während der ganzen dieswinterlichen Spielzeit unter der schon früher erwähnten Tenornot; u. a. gastierte Herr Pennarini (Hamburg) als Tristan, und demnächst singt unser früherer Tenor Costa in einem „Ring“-Zyklus den Loge, Siegmund und Siegfried. Dr. Steinhardt

PRAG: Im Neuen Deutschen Theater wird jetzt unter dem provisorischen Regime Heinrich Teweles' fleißig gearbeitet. Das Repertoire ist abwechslungsreich. Zum Andenken an Angelo Neumann wurde der „Ring des Nibelungen“ aufgeführt. „Rheingold“ und „Walküre“ mit eigenen Kräften. Als Jung-Siegfried gastierte Tänzler, als Brünnhilde in der „Götterdämmerung“ Anna Mildenburg aus Wien. Diese hatte das Malheur, im dritten Akt von einer so ausgiebigen Heiserkeit befallen zu werden, daß sie nicht mehr im Stande war, auch nur einen Ton zu singen und die Partie nur noch mimte. Sonst sind noch die Aufführungen der „Königin von Saba“ und der „Traviata“ zu nennen. Als Violetta holte sich die jugendliche stimmfrische Jana Debicka einen vollen Erfolg. Auch Kapellmeister von Stermich, der diese Aufführung leitete, wurde wegen seiner temperamentvollen Führung lebhaft akklamiert. — Das Tschechische Nationaltheater führt jetzt eine einaktige komische Oper von Ottokar Ostrčil auf, die „Knospe“ heißt und das durchkomponierte gleichnamige Schauspiel von F. X. Swoboda ist. Ostrčil ist einer der begabtesten Fibich-Schüler. Er kann ungemein viel, wenn auch vorderhand die Reflexion in ihm noch stärker vortritt als ursprüngliche Erfindungskraft. Wie er alltägliche Redewendungen, hinter denen man nicht so ohne weiteres Musik vermuten wird, musikalisch einkleidet, ist sehr beachtenswert. Die Regie Kvapils und die Besetzung mit Gabriele Horvat und den Herren Huml, Stork und Emil Burian verdient volles Lob. Dr. Ernst Rychnovsky

WIEN: Widerspruchsvoll und nicht sehr würdig, wie die ganze Zeit seiner Direktionsführung, war Felix von Weingartners Abschied von der Hofoper. Hätte er ein Werk wie den „Barbier von Bagdad“ dazu gewählt, so wäre kaum ein Einwand möglich gewesen — bis auf den vielleicht, daß es geschmackvoller gewesen wäre, nach einem débacle, wie es seine Opernleitung bedeutete, auf einen offiziellen Publikumsabschied überhaupt zu verzichten und lieber ein stilles Lebewohl zu sagen. Aber hätte er zu solcher offiziellen „Feier“ den „Barbier von Bagdad“ gewählt, so wäre man an eine der besten Taten seines Regimes erinnert worden und an eine, deren Verdienst ihm allein gebührt. So aber, bei dieser Erstaufführung des „Benvenuto Cellini“ von Hector Berlioz, die er ausersehen hatte, um zum letztenmale am Dirigentenpulte zu erscheinen und sich von seinen Freunden bejubeln zu lassen, mußte man sich vor allem dessen entsinnen, daß die Wiedergabe Berliozscher Werke zu den allerersten Versprechungen des neuernannten Direktors Weingartner gehörte und daß die Art des Einlösens dieses Versprechens symptomatisch für das Wesen dieser ganzen Zeit war. Zudem hat Weingartner von dem Augenblicke an, in dem sein Scheiden von der Hofoper definitiv bestimmt war, das Institut völlig vernachlässigt, hat nichts von jenem künstlerischen Pflichtgefühl gezeigt, dem es Gebot gewesen wäre, gerade in solchen Tagen bis zum letzten Moment in angespannter Arbeit das höchste Niveau seiner Leistungsfähigkeit zu zeigen, hat sich in den vergangenen Monaten fast durchweg fern von Wien aufgehalten und Konzertreisen gemacht und hat nicht einmal den „Benvenuto Cellini“ selber studiert, sondern hat das Werk durch Kapellmeister Reichenberger vorbereiten lassen, hat erst die letzten zwei Orchesterproben übernommen und die Ehren der Aufführung für sich eingeheimst, die ihm denn auch von seinen Anhängern vor und nach jedem Aufzug — wenn auch nicht ganz unwidersprochen — zuteil wurden. Nicht sehr würdig, dieser Abschied, den Weingartner allen — und sich selber auch — viel zu leicht gemacht hat. Nicht genug zu bedauern, daß ein Künstler von dieser Beanlagung, die sich nur offenbar verflüchtigt und zersplittert hat und von deren hinreißender Entschlossenheit nichts übrig geblieben zu sein scheint als die äußerliche Geberde, gerade in diesem In-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stitut und im Schalten mit den besten künstlerischen Mitteln derart versagen mußte. Nun ist's vorüber, Klagen haben keinen Sinn und Vorwürfe keine Bedeutung mehr, und es heißt abwarten, was die Zukunft bringt. Was den „Benvenuto Cellini" betrifft: ein ganz seltsames Werk in seiner Ungleichheit, in der Ödigkeit seines Textes, der die blutvoll lebendigen, rücksichtslos stolzen und blendenden Renaissancemenschen der Cellini-Biographie zu Puppen macht, mit Sägespänen in Kopf und Eingeweiden — und die auch oft „Sägespäne"-Musik machen. Dann aber wieder eine ganze Reihe von Stücken, aus denen es ebenso klar wird, daß Berlioz kein Dramatiker, als daß er ein Musiker von genialer Phantastik und sprühendem Leben war: die römische Karnevals-Ouvertüre, das — auf den Übersetzer Peter Cornelius sichtlich nicht ohne Einfluß gebliebene — Terzett des 1. Akts, die Pantomimen-Musik und die zum Perseusguß, — dazu einzelne Stellen, Miniaturen von geistreichster Zärtlichkeit, drei, vier Takte, in denen ein leidendes Herz pocht, eine Wendung, die mehr Gefühl offenbart als die ganze Arie, in der sie zu finden ist. Unglaublich veraltet sind diese Arien mit ihrem rein äußerlichen Koloraturzierrat, ihren bloß für den Triumph des Kehlkopfs vorhandenen Ornamenten und ihrer blassen, verbrauchten Melodik — und sie wirken um so schlimmer, je impulsiver die übrige, oft mit hoffmannesker Stimmungsgewalt anpackende Musik spricht. Rein gesanglich war die Vorstellung auf schöner Höhe: Herr Miller hat eine so wunderbar weiche, biegsam schmeichelnde und volle Tenorstimme (etwas mehr rhythmisches Gefühl wäre seiner sonst ganz ausgezeichneten Gesangskultur zu wünschen), daß seine durchaus konventionelle, durch keinen noch so geringfügigen individuellen Zug belebte Darstellung doppelt zu beklagen ist; der konzertante Eindruck seines Vortrags wird niemals durch die Illusion des Schauspielerischen verdrängt, und sein Cellini hat nichts von der prachtvollen Gestalt des großen Goldschmieds; er ist nur Tenor — freilich einer ersten Ranges. Ähnliches — wenn auch nicht auf gleich hohem Niveau — gilt von der Teresa des Frl. Forst; es gilt erfreulicherweise nicht von dem höchst drastischen, überzeugenden und niemals übertriebenen Fieramosco Hofbauers (beiläufig: ein „Moderner" hätte in der — glänzend gesungenen — „Fechtkunst"-Arie die Stelle „in Quart und Terz" sicherlich nicht in Sextensprüngen, sondern in Quart- und Terzintervallen geschrieben und — gegen Berlioz unrecht gehabt). Frl. Kittel, die Herren Mayr, Betetto und Rittmann sind in kleineren Rollen vortrefflich. Das Orchester mehr äußerlich rhythmisch belebt, als in feiner Akzentuierung durchgebildet. Ein Kuriosum: es wurden beide Ouvertüren gemacht, die ursprüngliche zum „Cellini" zu Beginn und dann die zum „römischen Karneval" vor dem 2. Akt, — sicherlich falsch plaziert: denn der langsame Mittelteil ist nicht nur beiden Ouvertüren gemeinsam, er erscheint auch in dem Duett des 1. Akts und wirkt dadurch in der Karneval-Ouvertüre als beinahe unerträglich rasch wiederkehrende Wiederholung. Man müßte, wenn schon beide Stücke beibehalten werden, das zweite in die Verwandlungspause des 2. Akts rücken; dann ist jener Mittelteil dem Gedächtnis etwas ferner gerückt, die Zeit des Bühnenumbaues wird ausgefüllt und — vor allem — eine köstliche und die Stimmung auf das lebendigste anschlagende Einleitung zu der folgenden Fastnachtsszene wird gewonnen. Künstlerische und praktische Gründe empfehlen diese Verschiebung. Und man hat die Hoffnung noch nicht aufgegeben, daß solche Gründe in der Hofoper wieder gebieten dürfen.

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Marcella Sembrichs Liederabend war mehr ein gesellschaftliches als künstlerisches Ereignis; es hatte sich ein elegantes Publikum vollzählig eingefunden, den Vorträgen der beliebten Sängerin zu lauschen. Ein buntes Programm, das mit einer Arie von Bach begann, über Lieder von Schubert, Schumann und Brahms zu Debussy und Strauß hinführte und schließlich mit Volksliedern aus allen möglichen Volksstämmen seine wirksamsten Trümpfe einsetzte. Gern soll der Sängerin bestätigt werden, daß ihr Organ immer noch durch die Schönheit des Klanges und die Geschmeidigkeit der Stimmbehandlung erfreut. Da capo und Extragaben entsprachen den reichen Blumenspenden und Beifallsstürmen; Publikum und Künstlerin waren miteinander sehr zufrieden. Auch der Begleiter Frank la Forge, von dem ein paar Lieder auf dem Programm standen, partizipierte an den Freuden des Abends. — Ludwig Wüllner hat den ersten seiner drei Brahms-Liederabende mit Coenrad V. Bos am Bechstein absolviert. Der Sänger ließ sich von vornherein wegen Indisposition entschuldigen, und in der Tat spürte man alsbald, daß das Organ nicht gesund war. Aber die Wüllnergemeinde ließ sich auch durch mehrfaches Hüsteln nicht in ihrer Verehrung für den eigenartigen Vortrag beirren, und man schwelgte in Entzücken, in Seligkeit für Brahms und Wüllner. — Max Elfe sang einige Arien aus Haydns Oratorien und Liedergruppen von Loewe und Schubert. Ein gesunder Bariton, der nur noch besser geschult werden müßte; er klingt gar zu naturalistisch, ungefügig in der Tongebung; deutliche Aussprache kann schon anerkannt werden. — Im Dome hat der Domchor unter Leitung von Hugo Rüdel ein Konzert gegeben, dessen Programm außer älteren Stücken von Palestrina und Corsi auch neuere Werke, wie das fein gearbeitete und herrlichen Wohlklang ausströmende von dem in Palermo lebenden Pietro Platania „Jesu, hilf uns vom Verderben", eine zehnstimmige Motette von Reinhold Succo, einiges von Carl Thiel und drei geistliche Lieder von Hugo Wolf brachte. Letztere mit ihrer schwierigen Stimmführung klangen in dem unakustischen Raume sehr unglücklich; in der Singakademie würden sie sich jedenfalls klarer in den Harmoniefolgen gemacht haben. Die Motette und der Doppelchor von Carl Thiel zeigten allerdings eine ganz andere Physiognomie; sie bewiesen, daß der Autor mit den Gesetzen eines wohlklingenden a cappella-Satzes ganz anders vertraut ist, als Hugo Wolf. Carl Thiel versteht es meisterhaft, einen wirksamen Chorsatz aufzubauen. Bachs „Gib dich zufrieden" bildete

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Höhepunkt des Abends. Daß der jetzige Dirigent des Domchors sein Stimmmaterial zu einer erstaunlichen Leistungsfähigkeit erhoben hat, daß namentlich die dynamische Biegsamkeit zu letzter Vollendung ausgearbeitet ist, dessen konnte man sich diesmal wieder von Herzen freuen. Wolfgang von Schwindt und Curt Sommer brachten durch Solovorträge Abwechselung ins Programm; der Sopran von Elise Waldmann fiel im Vortrag der Arie „Höre Israel" aus Mendelssohns „Elias" durch feinere Tonbildung und sympathischen Klang auf. Bernhard Irrgang zeigte seine Meisterschaft in der Kunst des Registrierens mit Georg Schumanns großer Passacaglia über B-A-C-H, einem weit ausholenden, phantasiereichen Orgelstück ganz modernen Gepräges. — Das 9. Nikisch-Konzert enthielt die Corneliussche Ouvertüre zum „Barbier" in der Bearbeitung von Felix Mottl, zwei Sätze aus Humperdincks Maurischer Rhapsodie, das Violinkonzert von Tschaikowsky mit Efrem Zimbalist als Solisten und zum Schluß Schumanns Symphonie in d. Bei der Humperdinckschen Musik fiel mir Heines Witzwort von dem nachzubildenden Kameel ein, das der Deutsche aus der Tiefe seines Gemüts schöpft, während der Franzose es nach der Natur malt. Gemütvoll, schön instrumentiert, interessant in der Verarbeitung der Motive, aber nicht maurisch klingt die Humperdincksche Musik; es fehlt ihr der fremdartige Hauch. Efrem Zimbalist ist ein rassiger Geiger; er spielt schwung- und temperamentvoll und meistert sein Instrument mit voller Herrschaft über alle technische Schwierigkeiten. Das Schumannsche Werk hat der Dirigent liebevoll in den Klangwirkungen ausgearbeitet, namentlich auch den thematischen Zusammenhang der Sätze klargelegt; frisch lebendig gab er das Werk als ein Ganzes fest zusammengefügt, wie es vom Tondichter geschaffen ist. E. E. Taubert

Mit Edouard Risler, der wieder einmal seine recht gelungene Konzerttranskription von Strauß' „Till Eulenspiegel" vortrug, hatte sich der vortreffliche Geiger Georges Enesco zusammengetan, dessen f-moll Sonate nähere Bekanntschaft lohnt, weil sie eigenes Empfinden atmet. — Sehr gut führte sich das neugebildete Trio James Kwast, Gustav Havemann und Jakob Sakom mit den Trios von Brahms in c-moll und C-dur ein. Dazwischen wurde die neue Sonate für Violoncell und Klavier von Max Reger op. 116 hier erstmalig geboten, in der sich der Komponist einer weit verständlicheren Ausdrucksweise bedient als sonst und auch wieder gelegentlich mehr an Brahms anknüpft. Jedenfalls werden wir diese Sonate noch oft zu Gehör bekommen und am meisten uns am Scherzo und an den Variationen des Finale erfreuen. — Das Brüsseler Quartett machte mit Verdi's einzigem Quartett Furore, ebenso auch mit Regers so überaus ins Ohr fallendem Streichtrio op. 77b und brachte Beethovens widerhaarige große Fuge in denkbarster Vollendung heraus. — Ein ausgezeichnetes schwedisches Streichquartett aus Gothenburg lernten wir in den Herren Tor Aulin, Gustav Molander, Sven Blomqvist und Rudolf Claeson kennen, die einer Einladung der Gesellschaft der Musikfreunde zu einem schwedischen Abend gefolgt waren. Für den doch wohl in seiner Bedeutung für die Gegenwart überschätzten Franz Berwald (1796—1868) suchten sie durch Vortrag von dessen zweitem Klavierquintett Propaganda zu machen. Ausgezeichnet vertrat Wilhelm Stenhammar den Klavierpart. Dessen viertes Streichquartett in a-moll op. 25 gelangte zur ersten hiesigen Aufführung: ein überaus feinsinniges, echt poetisches, klangvolles, durch melodischen Reiz und geistvolle Arbeit ausgezeichnetes Werk, dessen erster Satz freilich nicht so interessiert wie die folgenden. Dagmar Möller aus Stockholm trat mit ihrem feingeschulten Stimmchen und sehr gelungenem Vortrag für Lieder von Wilhelm Peterson-Berger und Emil Sjögren ein. — Bertha Fuchs ist eine schon recht leistungsfähige Geigerin, doch hatte sie sich mit der skaldischen Rhapsodie von Felix Woyrsch, die mir immer wertvoller erscheint und nachhaltigste Beachtung verdient, eine noch zu schwierige Aufgabe gestellt. Gustav Havemann leitete das Philharmonische Orchester.

Wilhelm Altmann

Das 5. Hausegger-Konzert des Blüthner-Orchesters begann verheißungsvoll mit der glänzend wiedergegebenen „Euryanthe"-Ouvertüre und gipfelte in einer ganz herrlichen Vorführung von Bruckners „Romantischer". Die an dieser Stelle schon oft gerühmten Eigenschaften des hervorragenden Dirigenten, der an Intensität des Empfindens und an suggestiver Überzeugungskraft seines Gleichen sucht, traten bei Bruckner wieder in sinnfälligster Weise zutage. Nicht ganz auf der Höhe stand dagegen die Begleitung des von Conrad Ansorge mit Schwung und geistiger Überlegenheit gespielten A-dur Konzerts von Liszt, dessen poetischer Grundgehalt nicht völlig ausgeschöpft wurde. — Über ein ansehnliches pianistisches Können verfügt Louis J. Cornell, der mit den Philharmonikern das Schumannsche und das d-moll Konzert von Rubinstein vortrug. Vorläufig überwiegt bei dem jungen Künstler noch allzusehr die Freude am rein Technischen; der Mangel an geistiger Durchdringung des Stoffes und an eigentlichem musikalischen Empfinden machte sich bei Schumann besonders bemerkbar. Der Geiger Louis Persinger (Bruchs g-moll Konzert) ist ein vielversprechendes Talent, der in technischer Hinsicht schon Bemerkenswertes leistet.

Willy Renz

Beim Spiele Alfredo Cairatis hatte man den Eindruck, einem tüchtigen Könner und fein kultivierten Musiker gegenüberzustehen, dessen Bestes jedoch durch wer weiß welche ungünstigen Bedingungen nicht recht zur Entfaltung kommen wollte. Eine wirklich abgeschlossene Leistung bot der Pianist eigentlich nur in Chopin's Barcarolle, und hier sah man, daß er nicht zum Durchschnitt gehört. — Max Pauer erwies sich wiederum als großer Techniker und noch größerer Musiker. Seines Ernstes, seiner Ruhe und Schlichtheit wegen ist er mir weit lieber als die „interessanten" Modepianisten. Wer die Klassiker noch wahr gespielt hören will, der gehe zu Pauer. Hermann Wetzel

Frieda Meyer-Heinze gab mit gutem Erfolg einen Liederabend. Ihr Ton ist nicht groß aber wohlklingend und der Vortrag ansprechend. Am Klavier saß der Berliner Kom-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ponist Alexander Schwartz, der auch mit einigen Liedern auf dem Programm vertreten war, die von der Sängerin wirkungsvoll zu Gehör gebracht wurden. — Am 7. symphonischen Musikabend des Berliner Konzertvereins brachte Stransky die Symphonie pathétique von Tschaikowsky. Nikisch hat uns diese Komposition mit den Philharmonikern in so ausgezeichneter und überzeugender Weise vorgeführt, daß die Aufführung dieses Werkes für jeden Dirigenten eine schwierige Aufgabe ist, deren Lösung auch Stransky nur teilweise gelang. Der erste Satz klang viel zu aufdringlich und zu sehr auf den Effekt zugespitzt; am besten gelang der Marsch. Solist des Abends war Richard Singer, der das Klavierkonzert No. 4 von Saint-Saëns nicht gerade hervorragend spielte. Ich habe schon bedeutend bessere Leistungen von ihm gehört. — Über zwei Klavierabende kann ich mich kurz fassen: sowohl Paul Goldschmidt als auch Maria Carreras spielten so vorzüglich, daß man beide zu unseren ersten Pianisten zählen kann. — Anna Bohm (Klavier) und Helen Millar (Gesang) gehören zum guten Durchschnitt. Max Vogel

Edith Albrecht ist trotz ihrer hohen klavieristischen Begabung und ihrer ehrlich erworbenen Technik für ein Programm, wie sie es uns darbieten wollte, noch zu unreif. Die Bach-Busonische Chaconne und die Lisztsche h-moll Sonate spielt man nicht mit den Fingern nur, auch nicht nach den Vortragszeichen, sondern ihrem Gehalte nach; davon merkte man aber bei der jungen Dame sehr wenig. — Hilde Fordans Technik ist nicht schlackenfrei, ihre Geläufigkeit namentlich ist im Argen. Aber ihre Tongebung ist in langsamen Sätzen sehr nobel und zur Seele sprechend; es ist deshalb für die Zukunft Schönes von ihr zu erhoffen. — Henri Marteau feierte im letzten seiner sechs Konzerte mit Mozart einen wohlverdienten Triumph. Auch an diesem Abend bestätigte es sich, daß er nur da vollkommen ist, wo es sich um absolut schöne, im edlen Sinne elegante Kunst handelt. In Werken aber, die sich über den Begriff des rein Künstlerischen erheben, fühlt sich seine innerste Natur nicht heimisch: man hört aus jeder Einzelheit den großen Geiger Marteau heraus, aus dem Ganzen aber spricht kein Beethoven zu uns. Das Konzert von Leander Schlegel, das an demselben Abend seine Uraufführung erlebte, erwies sich als ein in älterer, etwas sehr trockener Manier geschriebenes Konzert, das von ehrlicher Arbeit, aber sehr geringer Erfindungsfähigkeit zeugt. — Der Charlottenburger Lehrer-Gesangverein legte abermals eine Probe seiner Mühen und seiner Tüchtigkeit ab. Im Tenor allerdings ist die Kraftanstrengung sehr merkbar, aber die Aufgaben waren keine geringen. Radeckes achtstimmiger „Lobgesang" war denn auch die schönste Leistung. Bemerkenswert war auch ein offenbar neuerer dankbarer Chor von Martin Grabert: „Im Bergwerk". — Heinrich Maurer (Klavier), Hugo Heermann (Violine) und Jacques van Lier (Violoncell) boten hervorragende Kammermusik. Die sonst nüchterne und kühle Natur Heermanns wird in der Kammermusik zusehends freier, so daß man da schier nur von Vorzügen sprechen kann. Arno Nadel

Der Richard-Wagnerbund-Berlin brachte mit verstärktem Philharmonischen Orchester unter Leitung Eduard Moerikes als Neuheit einen „phantastisch-symphonischen Traum" (neue Nuance!) „Haschisch" von Adolph Boehm, ein Stück, das einige nicht üble Ansätze bemerken läßt, auch in instrumentaler Hinsicht, besonders wo es sich um lokalkoloristische Ausmalung handelt, gelegentlich interessiert, sonst aber durch irrationelle Länge infolge unzureichender Erfindung vorzeitig ermüdete und ohne rechte Wirkung blieb. Im übrigen bestritt das Programm der Patron des Vereins. Alois Burgstaller hatte abgesagt, dafür sang Frau Schabbel-Zoder mit kräftigem, gutgebildeten Organ „Im Treibhaus" und „Schmerzen", ohne damit im Ausdruck den höchsten Anforderungen zu genügen. Der Dirigent bewährte sich als tüchtiger Interpret Wagners und vor allem in Boehms anspruchsvoller Komposition als umsichtiger und gewandter Orchesterleiter. — Lazare Levy's ausgezeichnetes Klavierspiel verdient nachdrückliches Lob. Anschlag, Akkuratesse, Vortrag, Pedalgebrauch, alle geistigen und technischen Requisiten eines Künstlers höherer Ordnung besitzt er in mehr wie gewöhnlichem Maße. — Weit minderen Ranges ist Martha Milinowski, die mit den Philharmonikern drei bekannte Klavierkonzerte spielte; hier fehlt es an allen größeren Mitteln, um solche umfassenden Werke genügend wiederzugeben. — Das gleiche gilt von Fritz Vogel, der sich, begleitet von dem vorerwähnten Instrumentalkörper, an nichts geringeres als an ein Brahms-Konzert wagte. Er hat die Fesseln der Schule bei weitem nicht abgestreift, steht noch inmitten technischer Entwickelung und besitzt auch für die reizvollen Tschaikowsky-Variationen op. 19 nicht den erforderlichen Schliff, die nötige Eleganz und Bravour. Sein Auftreten muß also als verfrüht bezeichnet werden. Gustav Holländer leitete das Orchester nicht gerade überlegen. — Daß Brahms kein Tummelplatz halbreifer Virtuosen ist, muß sich auch die junge Geigerin Aimée Carvel sagen lassen. Obwohl in verschiedener Hinsicht bereits ziemlich vorgeschritten, hatte sie sich mit dessen Violinkonzert eine viel zu schwere Aufgabe gestellt, für deren Lösung eben nur die Allergrößesten in Frage kommen. Es gab auch einige böse Differenzen mit dem Orchester, sodaß Gefahr im Verzuge bestand und der dirigierende Herr von Strauß die größte Achtsamkeit walten lassen mußte, um den unfreiwilligen Exkursionen der Violinistin in falsches Gebiet mit geübter Hand zu begegnen. — Einen recht erfreulichen und sehr gelungenen Kammermusik-Abend schenkte uns das Lafont-Beyer-Trio, das an erster Stelle ein sehr geschickt gemachtes, trefflich erfundenes und klangschönes Trio von Stephan Krehl (op. 32, D-dur) vorführte. Es steckt darin ein ganz gehöriges Können, sublimes Empfinden für triomäßiges Musizieren, sowie Phantasie und Schönheitssinn, daß man dieses gediegene opus schon mit einigen warmen Worten des Lobes begleiten darf. Das Ensemble (das Lafont'sche Ehepaar mit dem Cellisten Heinz Beyer) machte seine Sache ganz vorzüglich und spielte das prächtige novum uns zu Dank. Noch standen fünf Lieder

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Alexander Schwartz auf dem Programm, interessante, aparte und stimmungsvolle Tongedichte, die von Angelika Rummel mit feinem Geschmack und großem Können gesungen wurden. — Zu einem französischen Liederabend lud Lola Rally nach dem Keller & Reiner-Salon. Die kleine, hübsch timbrierte und delikate Stimme paßte recht gut in dieses preziöse Milieu, in diesen von mondainen Porträts gefüllten Raum, und mit hübscher Wirkung kamen jene feinziselierten Sachen und Sächelchen aus galanter Zeit zu Gehör. Schade, daß so oft der flackernde Ton, ein störendes Unreinsingen manches verdarb. — Ein starkes Talent erblicken wir in Anna Graeve, einer mit reichem Temperament, eindringlicher Vortragskunst und wohldisziplinierter Stimme ausgestatteten Sängerin. Ihr mit Absicht bekannte Stücke meidendes Programm brachte ein paar weniger gesungene Schubertlieder, so das bedeutende „Aus Heliopolis", „Gott im Frühling", das stilvolle „Fragment aus dem Äschylus", einem musikalischen Zwillingsbruder der „Gruppe aus dem Tartarus" und die herrliche „Auflösung", mit erschöpfendem Ausdruck und bannendem Zwange gesungen. — Auch Martha Riemschneider bot viel Anregung. Ihre Schumann- und Schubert-Vorträge waren nicht alltäglicher Art. Warme Empfindung und kraftvolle Anschaulichkeit gaben ihren Darbietungen ein wirkungsvolles Relief. — Eine Sängerin, die augenscheinlich für den Oratoriengesang prädestiniert ist, haben wir in Elfriede Goette erkannt. Dafür spricht ihre vorzügliche Wiedergabe Händelscher und Haydnscher Arien, dieser tragende, nuancenreiche und schwellende Sopran, der Koloraturen spielend nimmt und, wenn es darauf ankommt, mit siegreichem Glanze und gesunder Kraft über den Orchesterfluten dahinschreitet. — Tüchtige Leistungen und vornehme Gesangskunst zeigte Helene Martini-Siegfried in älteren französischen und englischen Gesängen, denen sich einige feingesungene Schumannlieder mit Erich J. Wolffs meisterhafter Begleitung anschlossen. — Clara Abramowitz hat von der Natur ein recht ausgiebiges und klingendes Organ zum Geschenk erhalten, das nun der weiteren Schulung harrt. Wie sie einen hohen Ton bis zum höchsten Grad anschwellen läßt, wie sie die Kopfstimme behandelt, ist recht bemerkenswert, ein sehr schönes p, Spinnen des Tons, nicht zuletzt warm-quellendes Empfinden ergänzen ihre Vorzüge. Dagegen stört die schlechte Aussprache, ein Tremolieren und wenig schöne äußerliche Manieren. Das aber kann ein achtsamer und gewissenhafter Lehrer leicht beseitigen und an der Sängerin liegt es, nunmehr ernsten Willen zu bekunden, wenn sie den Weg zu höherer Künstlerschaft beschreiten will. Die mitwirkende Geigerin Jacoba Schumm bedarf noch weiterer sorgfältiger Studien, ehe über ihr Können zu reden sein wird. — Einen gewissen Fond an Stimme verriet Olga Schnitzler, leider fehlte es ihr in technischer Hinsicht dermaßen, daß allerhand Unzulängliches jede künstlerische Absicht hemmte und verdarb. — Ihr wie Margarete Kaminski fehlen Übung und Erfahrung, ohne die Lorbeeren nicht zu gewinnen sind. Der im Konzert der letzteren partizipierende Organist Richard Altmann spielte sehr gewandt und mit sicherem Stilgefühl Bach und Mendelssohn. — Schließlich sangen noch Maria Scholle (Alt) und Jeanne Willekens (Sopran) mit mehr oder weniger Glück Lieder und Duette. Gustav Kanth

Eine Wohltätigkeits-Soirée, die von Lola Artôt de Padilla veranstaltet wurde, brachte das an solchen Abenden übliche, bunt zusammengewürfelte Programm. Werke der klassischen Kunst und Salonmusik standen dicht beieinander und wurden von dem Publikum mit gleichem Enthusiasmus aufgenommen. Ich hörte einige Soli von der trefflichen Geigerin Edith von Voigtlaender, einige unbedeutende Liedchen, die Francesco d'Andrade mit großer Bravour sang, und Deklamationen von Waldemar Staegemann, über dessen Auffassung der Schillerschen Gedichte sich streiten läßt. Die Konzertgeberin selbst sang mit ihrer schönen, gutgebildeten Stimme Lieder von Schumann, Schubert, Pergolesi, Grieg und ein neues anspruchsloses Stück von Backer-Gröndahl. In solchen Konzerten ist die musikalische Fachkritik wohl am falschen Ort. — Ebenso gehören auch die Soiréen der Madame Yvette Guilbert nicht in den Rahmen seriöser Konzertveranstaltungen. Sie singt zum Teil so starke Verballhornungen alter Musik, daß man den regen Besuch ihrer Abende kaum versteht. Man kann da beispielsweise ein altes Troubadourlied vom König von Navarra (1201) zu einer modernen Orgelbegleitung und in mimischer Darstellung hören! Das fadenscheinige Geplauder und die mit plärrender, ungeschulter Stimme vorgetragenen Chansons eignen sich in dieser Aufmachung besser für das Variété als für den Konzertsaal. — Im Blüthner-Saal besuchte ich den Klavier-Abend von Moritz Mayer-Mahr. Trotz einer starken Indisposition erspielte sich der bekannte tüchtige Pianist einen großen Erfolg. Seine Klavierkompositionen, die er in diesem Konzert zu Gehör brachte, sind ansprechende kleine Stückchen, die sich für den Unterricht ganz gut eignen würden. Ein bescheidener Inhalt wird hier in hübscher gefälliger Form ausgesprochen. — Das Konzert des etwa sechzehnjährigen Geigenspielers Zdzislaw Jahnke bewies wieder einmal, daß talentvolle Musikantennaturen gleich in das Getriebe der Konzertsäle geschleppt werden, wenn sie kaum flügge geworden sind. Jahnke ist vorläufig noch ein mittelmäßiger, aber begabter Anfänger. Er wird noch viel zu studieren haben, ehe man an seinem Mozartspiel Freude haben kann. Georg Schünemann

Clara Krause hat den nach ihr benannten Frauenchor augenscheinlich vergrößert und auch um schönes Material bereichert. Die Leistungen des vortrefflich geschulten Chores sind recht gut; Rhythmik, Aussprache, Einsätze und Zusammenklang waren — wenn auch noch nicht vollendet — so doch auf hoher künstlerischer Stufe stehend. Für eine willkommene Abwechslung sorgte Robert Kothe mit kleinen Volksliedern. Der stürmische Erfolg, den er hatte, beweist, daß das Volkslied, trotzdem es jetzt mehr und mehr in den Vordergrund gedrängt wird, sich noch längst nicht überlebt hat! — Angelica Giorgi verfügt über eine sehr starke, in der Höhe oft noch scharfe Sopranstimme. Da

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Klang der Stimme sehr hell ist, so muß die Sängerin mehr decken, sonst bilden sich flache und resonanzlose Töne. Auch wäre darauf zu achten, daß in der Tiefe nicht gedrückt wird. Sonst ist das Können der Sängerin beachtenswert, ihr Vortrag sympathisch und geschmackvoll. Karl Kämpf begleitete sie und die mitwirkende Geigerin, die bekannte Margherita Rossi.

Max Burkhardt

Wenn Kurt Schubert ein ebenso guter Pianist wäre als er Musiker ist, könnte man seinen Vorträgen mit großem Genuß folgen. Er besitzt eine bedeutende technische Fertigkeit, die aber nicht im Dienste einer hohen pianistischen Schule steht. Sein Ton klingt im forte spitz und scharf, und feinere Klangschattierungen fehlen. Auch die Kantilene muß noch ein viel wärmeres Leben bekommen, wenn sie interessieren soll. — Marie Hildebrand verfügt über einen kleinen, sympathischen Sopran, dem aber auch noch die letzte Schulung fehlt. Man merkt, was sie sich für Mühe gibt und wie sie auf alles achtet, um nichts falsch zu machen, aber es bleibt meistens bei der guten Absicht. Die Töne wollen sich nicht recht entwickeln und klingen kurz und abgehackt. — Meta König (Gesang) und Sulo Hurstinen (Violine) konzertierten gemeinsam. Die Dame hat einen schönen volltönenden Alt, aber es machen sich musikalische Unsicherheiten in ihren Vorträgen bemerkbar. Der Geiger gehört zu jener Art von Künstlern, denen man wohl Achtung wegen ihres Könnens entgegenbringt, von denen man aber nicht erwärmt wird. Er spielt eben akademisch gewissenhaft und sicher. — In Anni Reh lernte ich eine Sopranistin mit vorzüglichem Material kennen. Leider wird der Genuß, den man an der schönen Stimme, dem seelenvollen Vortrag und der mustergültigen Aussprache haben könnte, getrübt durch eine gaumige Tonbildung, besonders der Tiefe und Mittellage. Man muß sich wundern, daß eine so intelligente und musikalische Sängerin dieses Übel nicht merkt und abzustellen sucht. Zwei beachtenswerte Lieder ihres Begleiters Eduard Behm waren unter ihren Gaben. — Eine interessante Bekanntschaft brachte der Klavierabend des russischen Tonsetzers Alexander Scriabine. Er bot eine Auswahl seiner Kompositionen von den früheren Opusnummern bis zu den neuesten Schöpfungen, und man konnte sich daher einen guten Überblick über sein Schaffen bilden. Interessant ist er immer. Sein Bestes und Eigenstes gibt er wohl in zarten, verträumten Stücken. Da erlebt man manchmal sehr aparte Stimmungen. Freilich stellt alles eine feinere Salonmusik dar, ohne je an sein großes Vorbild Chopin heranzureichen. Alles, was er spielte, waren kleine, oft allzu aphoristisch gehaltene Stimmungsbilder, und wo man eine größere Aussprache und Entwicklung erwartet hatte, wie in der Sonate, versagte seine Kraft, und er war mit den kleinen Motivchen am Ende, ehe man's erwartet hatte. Er selbst ist seinen Sachen der denkbar beste Interpret und brachte sie auf exzellente Weise zur Geltung.

Emil Thilo

BRAUNSCHWEIG: Die Hofkapelle hat ihre Konzerte glänzend geschlossen. Im letzten legte Hofkapellmeister Hermann Riedel nach 30jähriger hiesiger Wirksamkeit den Taktstock nieder. Er wurde ganz außergewöhnlich gefeiert, so daß er nach Beethovens „Schicksals"-Symphonie in bewegten Worten dem Publikum und der Hofkapelle dankte. Die beifallsfreudige Stimmung übertrug sich auch auf Felix Senius und Paul Juon, der in seiner „Kammer-Symphonie" den Klavierpart selbst übernommen hatte. — A. Therig (Klavier) hat sich mit den Bläsern der Hofkapelle Kluge (Oboe), Oberländer (Klarinette), Kurzrock (Fagott) und Berger (Horn) vereinigt, um diesen Zweig der Kammermusik zu pflegen. Das 1. Konzert wurde mit dem Quintett von Mozart (Es-dur) und dem von Beethoven (op. 16) vielversprechend eingeleitet. Frl. M. Schoepffer erfreute auch in dem Konzert der Trio-Vereinigung Frl. L. Hoffmann, Kammermusiker Wachsmut und Steinhage (Klaviertrio op. 121 von Beethoven und „Dumky"-Trio op. 90 von Dvořák) durch vollendeten Vortrag von Liedern für Sopran. — Die fremden Künstler meiden unsere Stadt. Auch Petschnikoff und Frau, sowie Conrad Ansorge mußten vor leerem Saale spielen.

Ernst Stier

BRESLAU: Neue Werke haben wir in den beiden letzten Konzerten des Orchestervereins nicht gehört, aber die junge Cellovirtuosin Beatrice Harrison kennen gelernt, die das Cellokonzert op. 100 von Dvořák mit staunenswerter Reife der Auffassung und ideal schönem Tone vortrug. Die Variationen über ein Rokokothema op. 33 von Tschaikowsky wurden zwar auch vorzüglich vorgetragen, konnten aber die Wirkung nicht mehr steigern. Georg Dohrn holte sich großen Erfolg durch schwungvolle Wiedergabe der Tondichtung „Also sprach Zarathustra" von Strauß. Vortrefflich hatte er mit der Singakademie das „Deutsche Requiem" von Brahms einstudiert. Der 100. Psalm von Max Reger wurde bei seiner erneuten Vorführung vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen. In dem Brahmsschen Requiem sangen die Soli Anna Stronck-Kappel und Arthur van Eweyk. Meisterhaft spielte Musikdirektor Ansorge im Requiem und in dem Regerschen Psalm die Orgel. — Einen interessanten Abend bot das Breslauer Vokalquartett (Elfriede Sureck, Helene Borck, Max Janssen und Otto Gaertner) mit fünf a cappella-Sätzen nach Spruchdichtungen des Angelus Silesius von Arnold Mendelssohn, einer Anzahl von Madrigalen und dem Liederkranz aus Klaus Groths „Quickborn" von J. O. Grimm. Die vier Stimmen klangen wie ein einziges Instrument, so ideal flossen sie ineinander. Den größten solistischen Erfolg holte sich der jugendfrische Tenor Max Janssen. — Von Konzerten auswärtiger Solisten seien erwähnt die Abende von Karl Flesch, Jan Kubelik, Raoul von Koczalski, Elena Gerhardt, Helene Staegemann-Sigwart und das „Elitekonzert" mit Heinrich Grünfeld, Maria Carreras und Tilia Hill.

J. Schink

BRÜSSEL: Das 2. Concert populaire (S. Dupuis) war dem Andenken Liszts gewidmet, dessen „Faust"-Symphonie in fein ausgearbeiteter Weise zu Gehör gebracht wurde, während Moriz Rosenthal mit dem Es-dur Konzert Beweise seiner phänomenalen Technik lieferte. Eine Symphonie für zwei Flöten und Streichorchester von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Friedemann Bach fand viel Anklang. Klaviersoli und die farbenprächtige Orchestersuite „Catalonia“ von Albeniz vervollständigten das Programm. — Ysaye hatte für sein 3. Konzert das Münchener Tonkünstlerorchester (Lassalle) engagiert, das sich hierbei, sowie in einem eigenen Konzert, als Orchester ersten Ranges bewährte. Neben bekannten Repertoirestücken von Wagner und Strauß waren es namentlich Mahlers „Vierte“, die „Phantastische“ von Berlioz und ein Concerto grosso von Händel, die in wirklich mustergültiger Ausführung sehr interessierten. Für die verhinderte Hermine Bosetti sprang Elsa Flith ein, die aber nur mäßigen Ansprüchen genügen konnte. — F. Durant gab das erste der vier angekündigten Konzerte. Es war russischen Komponisten gewidmet: Borodin's Erste Symphonie (ein schwaches Werk), die „Dritte“ von Rimsky-Korssakow, dessen Klavierkonzert, ferner die reizende Legende „Le lac enchanté“ von Liadow, Serenade op. 7 von Glazounow und ein Klavierkonzert von Liapounow. Orchester ausgezeichnet, großer Erfolg für den Pianisten Vinès aus Paris. — Von Solistenkonzerten sind das der talentvollen Pianistin S. Godenne (Konzert No. 4 von Saint-Saëns, symphonische Variationen von Franck) sowie die Klavierabende von J. Wiehl aus Berlin und dem famosen russischen Pianisten Meytschik zu erwähnen. Felix Welcker

DANZIG: Auf dem Gebiet der Konzerte ist von hiesigen Kräften Fritz Brase mit wöchentlichen hervorragenden Leistungen als Dirigent trotz der populären Form der Veranstaltung der wirksamste, mit stets vornehmen, interessanten und reichen Programmen. Von den Lebenden stand an der Spitze F. Gernsheim mit seiner Tondichtung „Zu einem Drama“, das innerhalb der Grenzen von Schönheit und Form zwar in älterem Sinne, aber nach keiner Schablone, sondern reich, frei und individuell gestaltet ist. Aus Brases Repertoire: Sämtliche Symphonieen von Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, ferner Berlioz (Phantastische; Harold in Italien), Tschaikowsky (Pathetische), Dvořák („Aus der neuen Welt“), Weingartner (Es-dur), Liszt (Dante), Bizet („Roma“; „L'Arlésienne“). — Weitere symphonische Konzerte veranstaltet der um Danzig reichverdiente Fritz Binder: mit Elsie Playfair (Konzert von Dvořák), Schumanns Symphonie C-dur, Liszts „Tasso“. Richard Strauß dirigierte genial Beethovens c-moll Symphonie, von sich „Till Eulenspiegel“, „Tod und Verklärung“ und die „Burleske“. — Orchester-Verein unter Schwarz: Brahms (D-dur), Schubert (Ouvertüre Fierrabras), Henschel (Suite in Kanonform). Solisten: Julia Culp, Ysaye mit Mendelssohns Konzert und einem Konzert von Viotti. — Bei Brase spielte Céleste Chop-Gronevelt Tschaikowsky's b-moll und Grieg's a-moll Konzert. — Theater-Kapelle unter Dr. Heß: Bruckners „Vierte“, Russischer Abend mit Tschaikowsky (e-moll), Glazounow („Im Frühling“), Borodin („Steppenskizze“). — Kammermusik: Fitzner-Quartett; H. Davidsohn mit Schennich (stets gediegen); Richard Kroemer mit Senger, Franz Schmidt, Hugo Kroemer; Wernicke-Helbing (Sonaten- und Lieder-Abende mit gutem Repertoire). — Konzerte auswärtiger Solisten: Minnie Nast, Severin Eisenberger (höchst geschmacklos), Sven und Lisa Scholander (ein ethnologisches Kaleidoskop, sehr interessant), Susanne Dessoir (ziemlich nichtssagend), d'Andrade (sublim), Georg Henschel (mit Selbstbegleitung, reichhaltig und schön), Alexander und Lilli Petschnikoff, Ernest (Serenade op. 56 von Sinding, wundervoll gespielt), Manén (tonschön, wenig Temperament). Danziger Solisten: Lieder-Abende Joh. Abel (sehr ansprechend und gut musikalisch), Franz Fitzau (deutsch, schön und sinnvoll), Klavierabend von Hugo Kroemer („Islamey“ von Balakireff u. a. Moderne exzellent gespielt). Mitwirkende in Konzerten M. Jappe und der Cellist Knochenhauer. — Singakademie unter Binder: „Quo vadis?“ von Nowowiejski, wenig erwünscht, aber ausgezeichnete Aufführung. Carl Fuchs

DRESDEN: In den Hoftheaterkonzerten lernte man einige Neuheiten kennen. Hugo Kauns Symphonie „An mein Vaterland“ ist das Werk eines guten, deutschen Musikers, der sich die moderne Orchestersprache durchaus zu eigen gemacht hat und klangschön und anregend zu schreiben weiß. Schade, daß allzustarke Anlehnungen an Beethovensche und Wagnersche Melodik, selbst wenn man sie als bewußt und absichtlich auffassen will, den Genuß beeinträchtigen. Schuch führte das Werk zu einem sehr freundlichen Erfolge. Höher möchte ich die Symphonie D-dur von Carl Grammann bewerten, auf dessen Schöpfungen die unlängst erschienene Biograpie aus der Feder Ferdinand Pfohls mit ebensoviel Nachdruck wie Berechtigung wieder hingewiesen hat. Diese Symphonie, die den Titel „Aventiure“ führt, ist ein Werk, dessen edle, klare Melodik ebenso besticht, wie die schöne, durchsichtige Form und die eindringliche Tonsprache. Die Elemente der Romantik, kraftvolles Pathos und zarte Empfindung, einen sich in der prächtig instrumentierten Symphonie aufs glücklichste und erfüllen den Hörer umsomehr mit Freude, als das innere Erleben des Tondichters aus vielen Stellen hervorklingt. — Das 5. Philharmonische Konzert stand unter keinem glücklichen Stern, da Marie von Knorring durch eine Fingerverletzung an der Durchführung ihres so verheißungsvoll begonnenen pianistischen Auftretens behindert wurde und Heinrich Knote durch starke Indisposition sich an der vollen Entfaltung seiner gesanglichen Kunst gehemmt sah. — Das 5. Musikfreunde-Konzert brachte als Neuheit die „Amerikanische Rhapsodie“ No. 5 von dem in Dresden lebenden Alvin Kranich, ein gut instrumentiertes, aus amerikanischen Weisen geschickt und wirksam aufgebautes Orchesterstück, das dem selbstdirigierenden Komponisten herzliche Anerkennung einbrachte. Solist des Abends war Hermann Gura, der Loewesche Balladen sang. Obwohl seine Stimme weit über ihre Blüte hinaus ist und seine Vortragsweise mehr theatermäßig als balladenhaft ist, erntete er doch starken Beifall, dem ich mich allerdings durchaus nicht anschließen kann. Den Ruhepunkt des Abends bildete die höchst lobenswerte Wiedergabe von Beethovens Achter Symphonie durch das Blüthner-Orchester unter Josef Stransky. Daß diesem auch die nächstjährigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikfreundekonzerte bereits übertragen sind, darf man mit Freude begrüßen. Hoffentlich sichern sich diese Konzerte die Anteilnahme der musikalischen Kreise in verstärktem Maße dadurch, daß sie künftig an jedem Abend eine Neuheit bringen. — Liederabende von Marcella Sembrich und Aino Ackté gestalteten sich zu berechtigten Triumphen für beide Künstlerinnen. — Fritz Kreisler setzte in einem eigenen Konzert durch seine große, glänzende und doch vom besten Geschmacke beherrschte Geigenkunst seine Hörer in einen Taumel des Entzückens. — Der moderne Liederabend, den Sanna van Rhyn mit Max Reger veranstaltete, stand nicht auf der Höhe; vor allem fiel es auf, daß Reger die Lieder von Hugo Wolf und Roland Bocquet sehr nachlässig und fehlerhaft am Flügel begleitete. — Yvette Guilbert erwarb sich das Verdienst, in den Pausen zwischen ihren Kabarettgesängen die Pariser Vereinigung für alte Musik auftreten zu lassen, die mit ihren köstlichen alten Instrumenten Werke von Hasse, Ch. Bach, Rousseau u. a. in vollendeter Weise zu Gehör brächte. — In einer Matinee bei Roth wurde das Gedächtnis des vor Jahresfrist verstorbenen Albert Fuchs durch Aufführung von kleineren Kompositionen aus seiner Feder begangen. Sie alle hinterließen den Eindruck, daß Fuchs ein Tondichter von außerordentlicher Erfindung, Gestaltungskraft und Vielseitigkeit gewesen ist, dessen Arbeiten vollen Anspruch auf die Würdigung weitester Kreise haben. Vor allem sind seine Lieder wertvoll und allen Sängern aufrichtig zu empfehlen. — Das Brüsseler Streichquartett, das Roth-Trio, in das Richard Sahla als Geiger eingetreten ist, sowie das Bachmann-Trio sorgten für gute Kammermusik.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Die letzten 14 Tage brachten zu Schumanns Gedächtnis eine recht gute Aufführung von „Paradies und Peri“ durch den Cäcilienverein unter Mengelbergs belebender Leitung. Doch durften die Solopartieen besser besetzt sein. Chor und Orchester bewährten sich und schufen dem etwas verblaßten Werk frische Reize. Der gleiche Dirigent brachte im 10. Freitagskonzert der Museumsgesellschaft neben einem stilistisch schön erfaßten Concerto grosso von Corelli die Haydn-Variationen von Brahms und zwei anregende Orchesterwerke russischer Tondichter, Moussorgski und Balakireff, zu schönster Geltung. Die gefeierte Solistin des Abends war Frieda Hempel, die mit Mozart und Rossini ihre bewundernswerte Kehlfertigkeit zeigte. Im 5. Sonntagskonzert hörte man gleichfalls interessante solistische Darbietungen. Zwei Szenen aus der dramatischen Ballade „Sonnwendglut“ von Hans Schilling-Ziemssen kamen — unter des Komponisten Leitung, von Herrn und Frau Gentner trefflich gesungen — zu erfolgreicher Aufführung und machten Propaganda für eine szenische Wiedergabe des ganzen Werkes, die sich wohl lohnen dürfte. Die Tonsprache Schilling-Ziemssens ist, obwohl sie noch von Wagner abhängig zu sein scheint, fesselnd, warm beseelt und besticht jedenfalls durch eine glänzende, klangschöne Instrumentation. Das Orchester hielt sich hier sehr gut. Weiterhin hörte man Hans Lange als tüchtigen Interpreten eines dankbaren Konzerts von Vieuxtemps, eine Suite von Bach und Beethovens „Achte“, die besser gespielt werden konnte. — Als Gast dirigierte Ferdinand Meister das 5. Symphoniekonzert im Palmengarten und führte sich als souveräner Orchesterleiter mit einem modernen Programm: Wagner, Schillings, Weingartner, den Finnen Järnefelt und Sibelius und dem Schweden Hallén aufs beste ein. — Das 2. „Elite-Konzert“ brachte uns als längst bewährte Solisten das Sängerehepaar von Kraus und den Pianisten Conrad Ansorge. Sie boten Erlesenes in persönlicher, reifer Gestaltung. — An Kammermusik ward uns zunächst ein Gastspiel des ausgezeichneten Rosé-Quartetts. Es spielte das Brahms'sche c-moll Quartett nobel und musikalisch eindringlich und brachte danach Hans Pfitzners problematisches D-dur Quartett zu denkbar guter Wirkung, die den zwiespältigen Charakter des seltsamen Werkes fast vergessen ließ. Das treffliche Rebner-Quartett ließ an dem ersten seiner beiden „Novitäten-Abende“ drei recht unterschiedliche Künstler zu Wort kommen: den Debussy-Schüler Kyril Scott, der ohne strenges Maß nur dionysische oder matt-sentimentale Stimmung gibt, den aus akademischen Anwandlungen zu eigenem Ausdruck hinstrebenden Bernhard Sekles und den flott zugreifenden, aber doch etwas äußerlich wirkenden Alfred Lorenz. Die Wiedergabe war glänzend. Neues brachte auch das Frankfurter Streichquartett mit dem klangschönen, gut gearbeiteten Sextett op. 22 von Paul Juon, das man gern in temperamentvoller Wiedergabe kennen lernte. — In den Solisten-Konzerten hinterließ der 13jährige Pianist Jascha Spiwakowski tiefen Eindruck durch sein musikalisch und technisch gleich reifes Spiel und die Erinnerung an ein großes, tragfähiges Talent. Auch Artur Reinhold zeigte, daß man bei seiner großzügigen Auffassung, wenn auch technisch manches noch zäh ist, Hoffnungen auf einen neuen, guten Beethoven-Spieler in der Art Lamonds hegen darf. Der einheimischen Pianistin Lily Mayerhofer scheint dagegen Mozart und manches von Chopin besser zu liegen, die ihr feiner, lyrischer Anschlag und ihr musikalischer Sinn gut beherrscht. Wenig ertragreich wirkte ein etwas doktrinärer Sonatenabend der Herren von Zweygberg (Cello) und Renner (Klavier) mit Bach, Beethoven und Brahms; doch zeigte der Cellist immerhin Vorzüge. Noch schöner im Ton sprach Hermann Keiper mit Kompositionen von Lauber, Dohnanyi u. a. an. Kühl im Vortrag und ohne viel Persönlichkeit führten sich schließlich zwei Damen ein: die Pianistin Ethel Bonavia und die Sängerin Dora Windesheim, die beide viel farbiger, warmherziger gestalten müßten. Als Mitwirkende hatten hier Clara Lion (Alt) und Fritz Lindemann (Klavier) einen schönen Erfolg.

Theo Schäfer

GENF: Gustav Mahlers fröhliche erste Symphonie hat hier weniger gewirkt, als seine schon bekannte Zweite und Dritte. Man muß aber die höchst gelungene Wiedergabe durch Bernhard Stavenhagen und seine Musiker dankbarst anerkennen. Jacques Thibaud entzückte im Es-dur Konzert von Mozart durch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seinen unvergleichlich schönen Ton und feine Interpretationskunst. In einem eigenen Konzert spielte er noch Nardini und Saint-Saëns, begleitet von dem begabten Roger Steinmetz. — Ein Klavierabend von Lazare Lévy vermittelte die Bekanntschaft der „Iberia" von Albeniz. Lévy zeigte sich als erstklassiger Künstler. — Die einheimische Geigerin Maggy Breittmayer spielte nur Werke von Schweizer Komponisten (Andreae, Schoeck, Bastard, Berthoud) mit gutem Gelingen, während die technisch famos gebildete Pianistin Madeleine Chossat im Verein mit Edith Wade (Geige) Mozart, Schumann und Franck vortrug. — Leopold Ketten gab uns mit seinem sehr gut geleiteten Chor den „Orpheus" von Gluck in der von Vincent d'Indy wiederhergestellten Originalfassung. Der Tenor Plamondon, der den Orpheus sang, ließ uns trotz der restlosen Entfaltung seiner herrlichen Mittel an mancher Stelle des Werkes den gewohnten Alt-Timbre vermissen. — Das 6. Abonnementskonzert war russischer Musik gewidmet. Nach einer Symphonie von Kalinnikow spielte der treffliche Rudolf Ganz das Klavierkonzert von Tschaikowsky. — Unter Leitung seines tüchtigen Dirigenten Richard Wißmann brachte der „Liederkranz" eine Aufführung des „Frithjof" von Max Bruch. Robert Pollak

GRAZ: Die Konzertzeit bringt in der Regel überall dasselbe, und wie die Programme der Pianisten nach einem System, so ist die ganze Konzertzeit aufgebaut. Man hörte hier, wen man wohl überall hört: Godowsky, Jan Sikesz, Ysaye, Huberman, Serato, Pablo Casals, die Vereinigung für Konzerte auf alten Instrumenten und das Russische Trio, das hier besonders einschlug, denn es konnte drei Abende hintereinander geben. — Löwe führte mit dem Wiener Konzertvereinsorchester die Erste von Bruckner, das berühmte „Beserl", vor und hatte damit einen tiefgehenden Erfolg, so wie Siegfried Wagner am nächsten Abend mit eignen Werken einen Persönlichkeitserfolg errang. Im Konzerte des Pensionsvereins führte Julius von Weis-Ostborn mit überraschender Einfühlung Bruchstücke aus „Parsifal" und Mahlers Vierte auf. (Sopransolo: Lotte Bunzel-Westen.) Das Opernorchester löste Mahlers Klangprobleme, für die die Zeit und die Orchestertechnik erst kommen wird, ganz vortrefflich.

Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Unser Theaterorchester unter Eduard Mörike blieb in seinen beiden letzten symphonischen Darbietungen hinter den Erwartungen zurück. Weder Brahms' e-moll noch Mozarts g-moll Symphonie konnten anspruchsvolle Zuhörer in der Auffassung des Dirigenten ganz befriedigen. Auch die Solistin des vierten Konzertes, Marie Götze-Berlin, konnte keinen Vergleich mit der Preuse-Matzenauer bei Hans Winderstein aushalten. Dagegen zeigte Henri Marteau mit dem Vortrage von Beethovens D-dur und namentlich Mozarts B-dur Konzert, was wahre Kunst ist. Die Winderstein-Kapelle führte uns Mozarts Jupiter-Symphonie und in einem Wagnerabend Bruchstücke aus den Tondramen vor. Die Solistin, Ellen Beck-Kopenhagen, enttäuschte in mancher Hinsicht, zeigte aber schönes Stimmaterial. — Von Solistenabenden sei noch der zweite Lieder- und Balladenabend von Dr. H. Brause nachgetragen, der Ausgezeichnetes leistete. Martin Frey

HANNOVER: In dem 4. und 5. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle (Dirigent Karl Gille) kamen die Symphonieen in D-dur von Brahms, in g-moll von Mozart und in h-moll von Schubert, ferner die Weber-Weingartnersche „Aufforderung zum Tanz" und „Concerto grosso" in C-dur von Händel in durchaus gelungener, teilweise hervorragend schöner Ausführung zu Gehör. Solisten waren der vorzügliche Cellist Gérardy und der als Liedersänger ziemlich trocken wirkende Felix von Kraus. Eine prächtige, chorisch glanzvolle Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" übermittelte uns die „Musikakademie" (Josef Frischen), mit der trefflichen Sopranistin Frau Schmidt-Illing als Hannchen und dem ausgezeichneten, leider indisponierten Bassisten Léon Rains als Simon. — Von den übrigen Konzerten interessierten das 4. Lutter-Konzert durch die Mitwirkung des Waldemar Meyer-Quartetts, dessen ideales Kammermusikspiel schon oft reinste Genüsse bot, ferner Klavier-Abende der Pianisten Richard Singer, Frederic Lamond und Leopold Godowsky sowie Liederabende von L. Heß, Maria Ekeblad, Anni Thomas-Schwartz und Johannes Bischoff, der von dem ebenfalls vorzüglichen Pianisten Moritz Mayer-Mahr unterstützt wurde.

L. Wuthmann

HEIDELBERG: Der Bachverein (Philipp Wolfrum) führte in seinem 5. Konzert vornehm Mozarts Jupitersymphonie und Beethovens „Egmont"-Ouvertüre auf, während Elisabeth Bokemeyer trefflich Beethovens c-moll Klavierkonzert interpretierte. Bleyles Violoncellkonzert (noch Manuskript) mußte wegen Unpäßlichkeit des Solisten (Kiefer) leider ausfallen. Das 6. Konzert brachte einleitend eine Gedächtnisfeier für den verstorbenen 1. Vorstand des Bachvereins (Dr. Maler) und im weiteren Verlauf Orchesterwerke von Liszt („Orpheus") und Schubert (große C-dur Symphonie) und zwei neue Gesänge für gemischte Stimmen und Orchester von Siegmund von Hausegger unter Leitung des Komponisten. Die 7. Aufführung war lediglich Berlioz gewidmet, vertreten mit Orchesterwerken und Sologesängen (Hedy Iracema-Brügelmann) mit Orchester. Im 8. Abend entzückte wieder Carl Flesch, und zwar mit Mozart, Beethoven und Bach; in der E-dur Sonate des letzteren spielte geistvoll Wolfrum den Klavierpart. — Otto Seelig (Klavier) beschloß mit dem Münchner Streichquartett mit Werken von Mozart, Schubert und Beethoven den diesjährigen Zyklus seiner wertvollen Kammermusikaufführungen. — Sophie Sack legitimierte sich als technisch und musikalisch ausgereifte Pianistin mit Werken von Mozart, Brahms, Beethoven; Hugo Heermann (Violine) und Viktor Heermann (Gesang) assistierten. Poppen begleitete feinfühlig. — Willy Renner (Klavier) und L. v. Zweygberg (Violoncello) interessierten mit Sonaten von Bach, Beethoven, Brahms usw. — Bruno Hinze-Reinhold absolvierte erfolgreich eine Lisztfeier. — Direktor Otto Voß setzt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seine Abende, welche die Entwickelung der Klaviermusik darstellen, imponierend fort.

Karl Aug. Krauß

KARLSRUHE: Zu drei weiteren Konzerten des Hoforchesters führte Leopold Reichwein die an den beiden ersten Abenden begonnene Entwickelung der Symphonie weiter. Der Bedeutung Beethovens entsprechend stand die der zuletzt vorgeführten „Vierten" wesensverwandte achte Symphonie an erster Stelle. Während die Ausführung des Werkes ziemlich kühl ließ, kam Schuberts C-dur Symphonie großzügig, mit reicher Kontrastierung der Farben- und Stimmungsgegensätze heraus. Schumanns romantisch-poetische d-moll Symphonie und Brahms' kraftvolle in F-dur, technisch glänzend ausgeführt, aber in sehr subjektiver Auffassung dargeboten, bildeten den Kern des 4. Abends, während im 5. Konzert der vielumstrittene Gustav Mahler mit seiner gigantischen „Fünften" zum Wort kam, deren komplizierter Inhalt vom Dirigenten in hochzurühmender Weise dargelegt wurde. Solistisch betätigten sich Max von Pauer mit dem flott hingeworfenen Mendelssohnschen g-moll Konzert und Signe von Rappe mit dem eindringlichen Vortrag Hugo Wolfscher Lieder. — Eine nachträgliche Schumann-Feier beging der Bach-Verein, der mit dem Oratorium „Paradies und Peri" unter Hofkirchenmusikdirektor Brauers Leitung eine der schönsten Schumannschen Chorschöpfungen sehr erfolgreich zu tönendem Leben erweckte. — Kammermusikgaben bester Qualität bot das Sevčik-Quartett, während der 4. Abend des Karlsruher Streichquartetts interessante Novitäten enthielt. Max Brauers formschönes, gediegenste Arbeit mit vornehmer Empfindung vereinendes F-dur Quartett, ein bedeutender, breit angelegter Adagiosatz des auch auf diesem Gebiete neue und eigene Wege wandelnden Friedrich Klose, sowie ein namentlich in den drei ersten Sätzen originelles und reizvolles D-dur Quartett von H. Wehrle brachte den Autoren und den Spielern reiche Ehren. — Neben der Chanson und Volkslied kultivierenden Yvette Guilbert, die mit der Société des Concerts d'autrefois ein interessantes Konzert gab, Sven Scholander, der diesmal mit seiner Tochter Lisa erschien, ersang sich Lula Mysz-Gmeiner einen großen Erfolg; nicht geringes Aufsehen erregte auch der jugendliche Geiger Culbertson mit seinen phänomenalen technischen Leistungen.

Franz Zureich

KÖLN: Der junge, sehr rührige und in den Rheinlanden rasch zu Ansehen gelangte Verlag Tischer & Jagenberg, G. m. b. H., Köln a. Rh., veranstaltete mit einem Programm eigener Novitäten unter Mitwirkung hervorragender Solisten ein überaus erfolgreiches Konzert. Eine den Anfang machende Rhapsodie e-moll (Werk 21) für Klavier von Ewald Straeßer zeigt gediegene Erfindung ernsten Charakters und auf reinen Wohllaut berechnete, formschöne Ausgestaltung. Ein vielleicht etwas zu ausgedehntes, aber nach apartem Gehalt und kunstreich variierter Harmonik höchst beachtenswertes Klavierstück ist Julius Weismanns Tanzphantasie (Werk 35), das bei dieser Uraufführung — Carl Friedberg spielte einzig schön — reichsten Beifall fand. Auch drei Fresken für Klavier von Max Anton, nicht gerade bedeutende, doch hübsch empfundene gefällige Arbeiten, konnten bei so illustrer Interpretierung nur schmeichelhafte Beurteilung finden. Von Conrad Ramrath, der auf dem Gebiete schon früher vorteilhaft hervorgetreten, hörte man diesmal eine Gruppe sehr starker Talentproben in zumeist durch Erfindung und Stimmung gleich schätzbaren Liedern. Dehmels „Kunstgenuß" erwies sich trotz geistvoller kompositorischer Details im ganzen als der Vertonung zu widerhaarig. Felix Senius lieh den Liedern mit aller Hingabe seine schöne Stimme und vielvermögende Gesangskunst. Eine Auswahl hübscher Lieder hatte auch Frederick Delius zu dem Konzert geschickt, die Charlotte Dahmen niedlich vortrug. — Im 9. Gürzenich-Konzert gelangten durch Fritz Steinbach Mozarts Jupitersymphonie, Beethovens Leonorenouvertüre C-dur und Liszts Erste Ungarische Rhapsodie, für großes Orchester vom Komponisten bearbeitet, zu glanzvoller Aufführung. Friedrich Grützmacher, der Dvořáks Violoncellkonzert h-moll spielte, litt anscheinend unter Indisposition. Prachtvolle künstlerische Spenden bot Lula Mysz-Gmeiner, von Arnold Kroegel am Ibach in erlesenem Stile begleitet, mit Liedern von Schumann, Loewe und Brahms. — In der Musikalischen Gesellschaft waren jüngst der Pianist Otto Rebbert und der Zürcher Geiger Wilhelm de Boer besonders beifällig aufgenommene Gäste.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Langwierige Krankheit hinderte mich, das Konzertleben im Februar persönlich zu verfolgen. Aus zweiter Hand berichte ich, daß im Cäcilienverein das Auftreten von dem jetzt selten spielenden Prof. Anton Svendsen (Violinkonzert von Haydn) die Hauptnummer war, und im Dänischen Konzertverein ein neues Sextett von dem auch nicht zu häufig erscheinenden Gustav Helsted, ein glückliches, wohl aufgenommenes Werk unter Führung des eben genannten Anton Svendsen. — Von Gästen sind wohl nur Susan Metcalfe und Lula Mysz-Gmeiner (beide zum ersten Male in Kopenhagen) auf ihre Kosten gekommen; vielleicht noch der Klavierspieler Michael von Zadora, der auch mit Maria Carreras zusammen konzertierte. Sonst seien Richard Singer, die Schweden Kjellström und Wiklund (Sonaten) und die Däninnen Ellen Simmel, Kjar Larsen (Lieder) genannt.

William Behrend

LEIPZIG: In dem mit Beethovens Eroica begeisternd eröffneten 17. Gewandhauskonzerte gab es zwischen Händel-Arien und Franz-Liedervorträgen der bei Schadhaftigkeit der Stimmhöhe und der Haltetöne durch ihr hervorragendes gesangstechnisches Können immer noch fesselnden Lilli Lehmann eine treffliche Erstaufführung von Friedrich Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama", die als eine zwar gedankenblasse, aber doch meisterhaft ausgearbeitete und instrumentierte Spätschöpfung mit achtungsvollem Beifall aufgenommen werden konnte. Der vorwiegend als Chorkonzert angelegte 18. Abend begann mit einer sehr interessanten, vorzüglich wirkenden Nebeneinanderstellung von Brahms und Liszt: „Gesang der Parzen" und „Orpheus", brachte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dann drei Chorlieder mit Orchester von Hugo Wolf: „Elfenlied", „Der Feuerreiter" und „Morgenhymnus", von denen das letztgenannte, eine etwas äußerlich wirksame Bearbeitung des Sololiedes „Morgenstimmung", für Leipzig neu war, und schloß mit zwei weiteren Erstaufführungen: Alexander Ritters durch Kolorit und die Gegenüberstellung von Tanz und Tod fesselndem symphonischen Walzer „Olafs Hochzeitsreigen" und Max Schillings' etwas bunt-vielgestaltigem, in den meisten Einzelheiten wirklich reizvoll geratenem „Hochzeitlied" (nach Goethe) für Sopran- und Baritonsolo, Chor und Orchester, für dessen sehr hübsche Wiedergabe man neben Arthur Nikisch, dem Gewandhausorchester und dem Gewandhauschor auch dem silberstimmigen Frl. Grete Merrem und einem sympathisch dilettierenden Herrn Hans Dehler zu danken hatte. — In der unter rühmenswerter Mitwirkung von Heinrich Bading (Klarinette), Felix Senius und Max Reger veranstalteten 5. Gewandhaus-Kammermusik bekam man zu herzlichster Erfreuung das Klarinetten-Quintett von Mozart, den Liederkreis „An die ferne Geliebte" von Beethoven und das A-dur Klavierquartett von Brahms zu hören. — Zu den Wagner-Fragment-Vorführungen, die Hans Winderstein unter Mithilfe der tüchtigen Sängerin Ellen Beck als 9. Philharmonisches Konzert dargeboten hatte, korrespondierte auf gutbelehrende Weise ein Vortrag, den in einer Versammlung des „Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen" Prof. Dr. Wilibald Steuer über „Das dramatische Kunstideal Richard Wagners und seine Verwirklichung in Bayreuth" hielt. — Dr. Georg Göhler und der Riedel-Verein haben unter Hinzuziehung von Frl. Keldorfer, Frl. von Neudegg, Herrn Papsdorf, Herrn Lejdström und der Altenburger Hofkapelle in vortrefflich gelingender Wiederholung das „Stabat mater" von Schubert und die f-moll Messe von Bruckner zur Aufführung gebracht. — Der Universitätskirchenchor unter Hans Hofmann brachte einiges Neue von Herm. E. Koch („Urlicht"), Hans Hiller („Gloria") und Sigfrid Karg-Elert (Orgelchoral „Wunderbarer König" und „Sanctus und Benedictus" für Sologesang), und der Johanniskirchenchor unter Bruno Röthig fuhr in seiner wirklich volkstümlich-kirchlichen Musikpflege mit der Veranstaltung eines Luther-Lieder-Abends fort. — Herrliche Klangfeste boten mit ihren letzten dieswinterlichen Kammermusiken das blutwärmere Böhmische Streichquartett (Brahms-Abend: B-dur Quartett, f-moll Klavierquintett mit Elly Ney und G-dur Streichsextett) und das tondistinguiertere Brüsseler Streichquartett (g-moll Klavierquartett von Mozart und f-moll Klavierquintett von Brahms, beides mit Josef Pembaur, und dazwischen das von Prof. Altmann aufgefundene, als Originalbearbeitung des Meisters lebhaft interessierende Beethovensche F-dur Streichquartett nach der E-dur Klaviersonate op. 14). — Ganz in historischem Kunstgewande erschien diesmal die berühmte Pariser Diseuse Yvette Guilbert; französische Troubadour-, Hirten-, Winzer-, Volks- und Soldatenlieder und Balladen aus fünf Jahrhunderten waren es, was sie selbst mit fesselndster Beherrschung der Sprach- und Gebärdenmimik zum Vortrag brachte, und dazwischen ließ die mit ihr gekommene, aus Marguerite Delcourt, Louis Fleury, F. Mondain, R. Michaux, G. Desmonts und Ed. Nanny bestehende „Société des concerts d'autrefois" — ein stilkundig-künstlerisches Ensemble von Clavecin, Flöte, Liebesoboe, Liebesgeige, Gambe und Kontrabaß — Balletsätze, Suiten und Duos von Sacchini, Hasse, Marcello, J. Chr. Bach, Boismortier und Jean-Jacques Rousseau erklingen. — Gleichwie Madame Guilbert ist wenige Tage später auch ihr in Gesellschaft seiner Laute und seiner sich mehr und mehr einstimmenden Tochter Lisa auftretender nordischer Kollege Sven Scholander herzlich willkommen geheißen worden. — Auch Dr. Ludwig Wüllner kam wieder und posierte diesmal mit gewaltiger Ausdruckskunst nicht nur einigen Schubert und Hugo Wolf, sondern auch wirksames Neues von Christian Sinding („Totengräberlied" und „Ein Weib") und von O. C. Posa („In einer großen Stadt" und „Der Handkuß"); im „Ausdrücken" versuchte sich mit Geschick auch der etwas stimmwunde irische Sänger Theodore Byard. — Von den konzertierenden Sängerinnen erhielt Julia Culp wiederum den lautesten Beifall, indessen Gita Lénart an ihrem Goethe- und Heine-Liederabend durch vielen persönlichen und künstlerischen Charme zu fesseln vermochte, Meta Diestel mit der Bekanntgabe Sibeliusscher Lieder (besonders „Schwarze Rosen" und „Schilfrohrhäusle") interessierte, und die mit einem Liederabend debütierende einheimische Opern-Koloratursängerin Vera Eichholz sich ein besonderes Verdienst mit dem gediegenen Vortrage von Bellinis hier fast schon ganz in Vergessenheit geratener „Casta diva"-Arie erwarb. — Am Flügel folgten auf den tüchtigen Adolf Benzinger, der zu Schuberts B-dur Sonate einiges gut-Bachische von A. Halm (Sarabande mit Variationen in a-moll und Präludium und Fuge in fis-moll) vorführte, der vorzügliche Chopin-Spieler Severin Eisenberger, der aristokratische Feinspieler Eugène Holliday, der talentvolle, aber noch unfertige Virtuositätsaspirant Hernani Torres, der russische Komponist Alexander Scriabine, der seine eigenen etwas salon-heuchlerischen Kompositionen zum Besten gab —, und schließlich als Kunsternstester und Kunstgereiftester von allen Max Pauer, dem für herrlich-klare und schön-instrumentative Darbietungen von Schumanns f-moll Sonate (Konzert ohne Orchester), Schuberts Wandrer-Phantasie und Max Regers immer mehr als gewaltigstes Gipfelwerk der modernen Klaviermusik hervortretenden „Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach" op. 81 geradezu jubelnd gedankt werden konnte. Arthur Smolian

MAINZ: Albert Gorter scheint ein großer Verehrer von Strauß zu sein, wie sich aus der Sorgfalt, die er dessen Werken widmet, schließen läßt. „Also sprach Zarathustra" war entschieden das Beste, was in den letzten Konzerten geleistet wurde. Richard Buchholz

MOSKAU: Einen herrlichen Eindruck hinterließen drei Liederabende von Marie Olenin-d'Alheim (Gründerin der „Maison du Lied" in Moskau). „Songs of Scotland" von Burns mit

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

konzertes von Brahms (H. Heermann und H. Kiefer) hervorzuheben. Die Böhmen spielten u. a. wieder einmal das gefällige B-dur Quartett op. 11 ihres Josef Suk, das Neue Streichquartett (Sieben) das immer noch nicht hoch genug gestellte, unvergleichliche D-dur Quartett von C. Franck. An bemerkenswerten Solisten nenne ich noch — Gesang: Aïno Ackté, J. Culp, Gertrude Förstel, Susan Metcalfe, d'Andrade, Matthäus Roemer, Alfred Naef, an neuen Erscheinungen: den an unsere Oper engagierten Tenoristen St. Skupiewski, der einen russischen Liederabend gab, und den Baritonisten Otto Schwendy; — Klavier: Eduard Bach, Wanda von Bernhard-Trzaska, Marc Meytschik; — Orgel: Arno Landmann (Weimar); — Geige: Herma Studeny (Konzert von Sibelius), Sophie Blum, Arrigo Serato, Louis Persinger, Hans Franzos; — Violoncello: Luigi Boni. Rudolf Louis

NÜRNBERG: Otto Taubmanns „Deutsche Messe" hatte bei der ersten Aufführung unter Hans Dorner eine so mächtige Wirkung erzielt, daß sie auf vielfachen Wunsch wiederholt wurde. — Im Januarkonzert des Philharmonischen Vereins brachte Wilhelm Bruch die pathetische Symphonie von Tschaikowsky, und Elly Ney spielte Beethovens Klavierkonzert in Es, kleinere Soli von Brahms und als Zugabe eine Lisztsche Rhapsodie. Das Programm des Februarkonzerts wies neben der 7. Symphonie von Beethoven Vorspiel und Zwischenspiel zum 3. Akt des „Corregidor" von Hugo Wolf auf; außerdem sang Tilly Koenen gleich wundervoll in Stimme und Vortrag die Arie „Ah perfido" und Lieder von Richard Strauß und Schubert, von Hermann Zilcher hervorragend schön begleitet. — Ossip Gabrilowitsch gab mit dem Philharmonischen Orchester, das er erfolgreich selbst dirigierte, einen russischen Komponistenabend, und sein junger Landsmann Sascha Culbertson zeigte sich in einem eigenen Konzert als hervorragender Violinvirtuose. — Das Nürnberger Trio, dessen Leistungen jetzt auf einer sehr hohen Stufe künstlerischer Reife und Vollendung stehen, erspielte sich mit Kompositionen von Schumann und Saint-Saëns ebenso viel Beifall wie die Pianistin Betty Schneider-Stöcker an einem Chopinabend. Dr. Steinhardt

PARIS: Unter den großen Orchesterkonzerten bringen diejenigen von Hasselmans, die Samstags bald nachmittags, bald abends stattfinden, die meisten Neuheiten. Ein ganzes Konzert wurde der Musik gewidmet, die Déodat de Sévérac für das im letzten Sommer unter freiem Himmel in Béziers aufgeführte Drama „Héliogabale" von Maurice Magre geschrieben hat. Man warf diesem begabten Schüler von Vincent d'Indy bisher vor, daß er sich zu sehr in dunkler Grübelei bewege, aber hier war er schon durch den Stoff genötigt, mehr aus sich herauszugehen. Durch eine gewisse vornehme Einfachheit wußte er auf der andern Seite dem Vorwurfe der Banalität zu entgehen, und daher machte dieses Gelegenheitswerk einen günstigeren Eindruck, als seine ländliche Oper „Le Coeur du Moulin" in der Komischen Oper. Ein guter Einfall von Hasselmans war es auch, die amerikanische Symphonie Dvořák's wieder aufzunehmen, die diesmal besser gefiel als vor zwei Jahren bei Colonne. — Im Konzert Colonne erschien als Neuheit ein hinterlassenes Werk des frühverstorbenen Spaniers Albeniz, seine „Rhapsodie espagnole", deren Orchestrierung Enesco vollendet hat. Volkstümliche Motive werden darin glänzend bearbeitet, und auch das Klavier ist beteiligt, ohne daß das Ganze den Charakter des hergebrachten Klavierkonzertes trägt. — Die ältesten Orchesterkonzerte von Paris, die nur des Lokales wegen den Namen der Konservatoriumkonzerte tragen, haben sich unter der Leitung Messagers mehr als früher der großen Oratorienmusik zugewandt, und so kam nach langer Pause Händels „Israel in Ägypten" zu einer recht guten Aufführung, wenn man von den Leistungen der Gesangssolisten absieht. — Das Rosé-Quartett spielte zweimal mit dem üblichen Erfolg in der Philharmonischen Gesellschaft. Einmal reine Quartettmusik. Das zweitemal trat das Klavier mit dem Pariser Pianisten Wurmser hinzu, und hier war relativ neu das Quintett von Brahms, das in den zwei letzten Sätzen außerordentlich ansprach, während das hervorragende Andante von dem Klavierspieler nicht ernst genug genommen wurde. — Unter den Pianisten der letzten Zeit überraschte Emil Frey durch eine hervorragende, wenn auch in der Fuge etwas überstürzte Wiedergabe der Hammerklaviersonate Beethovens. Auch Theodor Szanto erwies sich als vortrefflicher Beethovenspieler. Neben ihm behaupteten Risler, Hambourg, Sauer, Radvan, Batalla, Harold Bauer ihre Meisterschaft. — Einen glücklichen Anfang machte Fräulein Aussenac, die mit dem bewährten Liedersänger Clark ein gut besuchtes Konzert veranstaltete. — Bedeutende Fortschritte zeigte die Geigerin Yvonne Astruc.
Felix Vogt

PRAG: An die Spitze des diesmaligen Monatsberichtes muß die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven in einem Konzert der Prager Musikervereinigung unter Gerhard v. Keußler gestellt werden. Das war eine Aufführung nach dem Herzen aller Musiker. — Ein aparter Abend war auch der Mozart-Abend, den Rudolf Freiherr Prochazka im Klub deutscher Künstlerinnen veranstaltete. In szenischer Einkleidung lernte man bei dieser Gelegenheit eine Fülle wenig gekannter Mozartscher Musik kennen. Auch eine ganze Anzahl der entzückenden, ebenso kunstvollen wie schwierigen ernsten und heiteren Kanons stand auf dem Programm. — In seinem Jungfernkonzert hat der neugegründete Gesangverein der Prager Lehrer einen durchschlagenden Erfolg erzielt. Die Herren, ungefähr fünfzig an der Zahl, singen ihr ganzes Programm auswendig. Das ist in gleicher Weise das Resultat ihrer musikalischen Beanlagung und der Erziehung durch ihren tüchtigen und ehrgeizigen Chormeister Franz Spilka. Die aufgeführten Chöre (Reger, Strauß, Cornelius, Hegar, Streicher und die einheimischen tschechischen Komponisten Novotny, Suk, Hoffmeister, Novak, Macan und Spilka) waren nach Motiven geordnet und gruppierten sich um die Schlagworte Liebe und Sehnsucht, Stimmungen und Märchen, Traum, Trauer und Aufschrei. — Im

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Deutschen Kammermusikverein sang Madame Cahier die Schottischen Lieder von Haydn, Kost für musikalische Feinschmecker.

Dr. Ernst Rychnovsky

ROSTOCK: Der Konzertverein veranstaltete eine Schumannfeier, in der Direktor Heinrich Schulz die d-moll Symphonie und die Genofeva-Ouvertüre aufführte. Als Neuheit brachte Schulz in einem anderen Vereinskonzert die Symphonie des jungen Russen Kalinnikow in g-moll, die als melodisch und trefflich instrumentiert gerühmt wurde. Mit seinem Chor führte Schulz Händels „Acis und Galathea“ und den „Feuerreiter“ von Hugo Wolf auf; im selben Konzert wurde Wolfs italienische Serenade gespielt. Von Sängern hörte man im Konzert Carl Braun aus Wiesbaden, der auch als Sarastro im Theater auftrat. Die Altistin Elisabeth Hartmann gab einen Liederabend (Schubert und Brahms); die Sängerin versuchte sich auf der Bühne mit der Fricka und Brangäne, die sie stimmlich sehr anerkennenswert bewältigte. In einem Orchesterkonzert spielte die Pianistin Elsa von Grave-Jonas (Berlin) ein Klavierkonzert von L. Schytte; ein Violinist unseres Orchesters, S. Rosenthal, trug das Konzert von Tschaikowsky vor. Unter den Konzertveranstaltungen sind noch besonders hervorzuheben ein Liederabend, den Hermann Gura mit Annie Gura-Hummel mit bekannter Meisterschaft gab; die Begleitung der Lieder und Balladen führte Kapellmeister Blumann aus Lübeck feinsinnig aus. In der hier neubegründeten Ortsgruppe des Richard Wagner-Frauenverbandes erschien, für Rostock zum erstenmal, Prof. Dr. Sternfeld aus Berlin mit einem „Parsifal“-Vortrag, den er am Flügel musikalisch erläuterte. Der stimmungsvolle, von tiefstem Verständnis zeugende Vortrag machte ausgezeichneten Eindruck. Prof. Dr. W. Golther

STRASSBURG: Erstes Chorkonzert (Ernst Münch) mit Bachs Magnificat (Soli: Damen Petit und Altmann, Herren Kohmann und Haas) und Regers „100. Psalm“, in guter Aufführung von mächtiger Elementarwirkung, doch bei aller Kontrapunktik innerlich kühl lassend — auch die Frömmigkeit erscheint bei Reger nur gemacht. — Im 4. Abonnementskonzert (Pfitzner) Hugo Heermann mit wenig geschmackvollem Programm, bei aller Technik im Ton etwas passé, dazu Erbs lebhaft humoristische „Taugenichts“-Ouvertüre, Walter Braunfels' Serenade (Titel wenig motiviert!), geschickt gemacht, namentlich der humoristische II. Satz, und d'Indy's mehr durch raffinierte Orchesterbehandlung als thematischen Inhalt wirkende „Sinfonie sur un thème montagnard“. — Im 2. Volkskonzert (Fried) nur Mozart — instrumental zu gleichförmig, namentlich mit der unbedeutenden D-dur Serenade, interessanter in der Arie der Konstanze, von Frau Knappe koloratursicher gesungen. — Schöne Eindrücke hinterließ das Münchener Tonkünstlerorchester (Lassalle) u. a. mit Tschaikowsky's Pathétique, Strauß' „Don Juan“; Frl. Flith stimmschöne Spranistin. — Kammermusik boten der Tonkünstlerverein (Sevčik-Quartett mit Glazounow's nicht hervorragendem Quartett, der Cellist nicht ganz auf der Höhe der andern), das Städtische Quartett mit wenig bedeutendem Programm, dazu Alfred Hoehn als außerordentlicher Pianist (Beethovens op. 106, Schlußfuge zu schnell) und der Orchesterverein (Frodl, u. a. mit eigenem Bläseroktett). — Daneben mannigfache Kirchenkonzerte, katholisch und evangelisch, von besonderem Interesse Schütz' Bach vorahnendes, schlichtes Weihnachtsoratorium vom Akademischen Kirchenchor in der Thomaskirche (Prof. Spitta).

Dr. Gustav Altmann

WEIMAR: Im 4. Abonnementskonzert des Hoftheaters erfuhr außer Beethovens „Zweiter“ und Smetanas reichlich abgespielter „Moldau“ Strauß' prächtiger „Don Juan“ unter Raabes Leitung eine vorzügliche Wiedergabe. Dazwischen spielte Reitz Tschaikowsky's Violinkonzert und erntete verdientermaßen reichen Beifall. — Der 3. wohlgelungene Kammermusikabend unseres Reitz-Quartetts brachte unter der pianistischen Mitwirkung Prof. Petzets Beethovens op. 59 No. 2, Dohnanyi's Cellosonate op. 8 und das a-moll Trio von Tschaikowsky. — Auch der letzte Abend der Bläservereinigung gereichte den Ausführenden zu hoher Ehre. Geboten wurden ein Sextett von Seitz, ein Siciliano von Friedemann Bach und Rubinsteins Klavierquartett (Frl. Klose aus Karlsruhe). Lieder von Richard Wetz, von Frau Quensel mit tiefem Verständnis vorgetragen, vervollständigten das Programm. — Einen sehr erbaulichen Abend verdankte man dem aus stimmfrischen Mitgliedern des Hoftheaters neu gegründeten Vokalquartett (Runge, Jung, Haberl, Mang), deren spiritus rector Peter Raabe ist. — Eine eigenartige Lisztfeier veranstaltete der feinsinnige Bruno Hinze-Reinhold mit der poetischen Wiedergabe des größten Teils der „Années de pèlerinage“. — Die Pianistin Elsa von Grave hinterließ diesmal einen günstigeren Eindruck; als Begleiterin des auf bedeutend höherer Stufe stehenden temperamentvollen Geigers Louis Persinger versagte sie jedoch. — Umgekehrt verhielt es sich in dem Konzert des übrigens ernst zu nehmenden Geigers Werner Fischer, dessen tastengewandte Partnerin Hedwig Kreitz dem Beherrscher des Bogens überlegen war. — In Frl. Alves lernten wir eine begabte junge Sängerin kennen, deren allerdings kleine Stimme zu schönen Hoffnungen berechtigt; der mit ihr alternierende Pianist A. Reinhold hatte sich offenbar den Wahlspruch gestellt: „audacem fortuna juvat“, ohne zu bedenken, daß Technik allein nur die Toren blendet.

Carl Rorich

ZÜRICH: Zum Extrakonzert der Tonhallegesellschaft wurde de Boer als Solist zugezogen. Er spielte u. a. ein Violinkonzert von Bach; das große Ereignis war aber sein einfach meisterhafter Vortrag des Regerschen Konzertes. Es wundert mich, den Namen de Boers so selten auf den Programmen anzutreffen; seine sowohl technische als auch musikalische Vollendung stellen ihn in die erste Reihe der jetzigen Geiger. Das Konzert von Reger fand hier begeisterte Aufnahme; vielleicht ging aber ein Kritiker doch zu weit, in diesem Werk einen ruhmvollen „Helden herauszuerkennen, der auf einem mondbeschienenen — Cis ausruht“. — Mit dem G-dur Konzert von Beethoven führte sich Artur Schnabel hier durchaus günstig ein. Am gleichen Abend leitete der Komponist Fritz

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Brun seine neue Symphonie (No. 2) in B-dur. Trotz der Erinnerung an andere Werke ist die Symphonie doch originell; sie erfreut wegen ihrer melodiösen Themen, glänzenden Instumentation, klaren Durchführung und hat noch den Vorzug der Kürze. Im 9. Abonnementskonzert wirkte als Gesangssolistin Cläre Dux aus Köln mit. Das Orchester spielte die zarte Ouvertüre zu Spohrs „Jessonda", die 3. Symphonie von Saint-Saëns und „Brigg Fair" von Delius. Dieses Werk fand schon bei Anlaß des Tonkünstlerfestes seine Würdigung. Ich kenne kaum eine andere Komposition, die, bei aller Klarheit, ein so vollendetes impressionistisches Gedicht bilden würde, wie „Brigg Fair", aber bei der starken Stelle vor dem Schluß ist mir noch ein Fragezeichen geblieben. — In der letzten Kammermusik wurde die Serenade für 15 Blasinstrumente von W. Lampe vorzüglich aufgeführt. — Besondere Erwähnung verdienen noch der prachtvolle Liszt-Abend von Ernst Lochbrunner und der Sonatenabend des gleichen Pianisten zusammen mit dem gefühl- und temperamentvollen Geiger Paul Essek. Von besonderem Interesse war die Novität Hans Jelmolis: die reizvolle Bearbeitung einer Arie aus Rameaus „Platée" und elf abwechslungsweise teils graziöse, teils leidenschaftliche Variationen.

Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Des fünfzehnten Todestages von Ambroise Thomas, der mit seiner „Mignon" ja auch an den deutschen Bühnen Heimatrecht erworben hat, gedenken wir mit einem Porträt, das den französischen Tonsetzer in jüngeren Jahren darstellt, und mit der Abbildung seines Denkmals im Park Monceau in Paris.

Cornelius Gurlitt, seit dessen Ableben demnächst zehn Jahre vergangen sind, hat sich als Komponist mit Erfolg auf den verschiedensten Gebieten betätigt. In Altona geboren, 1864 Organist an der dortigen Hauptkirche, bekleidete er im Schleswig-Holsteinschen Feldzug das Amt eines Armeemusikdirektors. Neben Orchester- und Kammermusikwerken veröffentlichte er eine große Anzahl von Klavierstücken, auch zu instruktiven Zwecken, ferner Lieder, zwei Operetten und die vieraktige Oper „Scheik Hassan".

Der Schluß der feinsinnigen Untersuchung von Oscar Wappenschmitt im vorliegenden Heft bietet uns den willkommenen Anlaß, einem schon wiederholt aus unserem Leserkreise geäußerten Wunsch zu entsprechen und noch ein paar Blatt aus dem köstlichen Zyklus „Die Hochzeit des Figaro" von Moriz von Schwind zu veröffentlichen. Der Grundgedanke dieses Meisterwerks, das der 21jährige Schwind geschaffen, ist bekanntlich der ideal-phantastische Hochzeitszug Figaros und Susannens. Unsere in Heft 6 des 4. Jahrgangs gebotenen, mit so großem Beifall aufgenommenen Proben ergänzen wir heute durch drei weitere Blätter, die wie die seinerzeit vorgeführten eine graziöse Feinheit der Linie von wahrhaft melodischem Schwung aufweisen.

Zum Schluß überreichen wir unseren Lesern das Exlibris für den 38. Band.



Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Bachtrack

X. 12

AMBROISE THOMAS
† 12. Februar 1896

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DENKMAL VON AMBROISE THOMAS
IN PARIS

X. 12

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CORNELIUS GURLITT

X. 12

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EIN BLATT AUS MORIZ VON SCHWINDS·
DIE HOCHZEIT DES FIGARO

X. 12

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EIN BLATT AUS MORIZ VON SCHWINDS:
DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EIN BLATT AUS MORIZ VON SCHWINDS:
DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EXLIBRIS
für den 2. Quartalsband des X. Jahrgangs
Band 38 der MUSIK

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hat dich die Liebe :: berührt ::

(Paul Heyse)

für eine Singstimme und Klavier

von

Joseph Marx



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hat dich die Liebe berührt

(Paul Heyse)

JOSEPH MARX



Copyright 1910 by Schuberthaus-Verlag
Mit Genehmigung des Schuberthaus-Verlags, Wien und Leipzig
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GENERAL LIBRARY
UNIV. OF MICH.
APR 8 1911



DIE MUSIK

F. A.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

10. JAHR HEFT 12

Zweites Märzheft

Steinway & Sons

New-York — London
Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24 ** **Magazin:** Jungfernstieg 34.

Flügel und Pianinos

Über 140000 im Gebrauch.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs Albert von Belgien.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.

Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.

I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.

Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schwelgen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.

Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.

Prof. **Max Reger.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.

Josef Hofmann.

Magazin u. Detailverkauf in Berlin W 9, Königgrätzerstr. 6 (gegenüber Voßstr.).
Vertreter für Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg, Moskau, Riga.

Original from

Breitkopf & Härtel

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

DIE VIOLINE UND IHRE MEISTER

Von W. J. von Wasielewski

Fünfte, umgearbeitete und vermehrte Auflage von Waldemar von Wasielewski

Geheftet 10 M., in Leinwand gebunden 12 M.

Wasielewskis Buch, von dem sich innerhalb weniger Jahre eine neue 5. Auflage nötig machte, hat seine Stellung als das maßgebende Buch über die Violine und ihre Meister immer mehr befestigt. In erschöpfender und doch keineswegs weitschweifiger Art behandelt es die Entwicklung des Geigenbaues, der Violinkomposition und des Violinspiels. Von Corelli, dem Stammvater und Begründer des kunstgemäßen Violinspiels, bis zu der großen Zahl beachtenswerter, ja bedeutender Erscheinungen am Geigerhimmel der Gegenwart, fehlt in dem Buche keine für die Entwicklung des Violinspiels wichtige Persönlichkeit, gleichviel welcher der Schulen des Violinspiels des 17., 18. oder 19. Jahrhunderts und der Jetztzeit sie auch angehörte, ob sie ihre Kunst italienischen, deutschen, französischen, belgischen oder niederländischen Meistern verdankte. Wer Interesse an der Welt der Geiger nimmt, der wird an dem Buche Freude haben, die die anmutige Art der Darstellung, belebt durch die Wiedergabe von Originaldokumenten und hie und da auch durch charakteristische Anekdoten, sicherlich noch steigern dürfte. — Der Einband des Werkes ist in eigenartiger Weise mit dem Bilde des den Hexentanz spielenden Paganini geschmückt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Allen Pianisten

empfehlen wir die Klavierwerke von

CYRIL SCOTT

CYRIL SCOTT ist eine der interessantesten Erscheinungen unter den jüngeren Komponisten und bietet in seinen geistvollen Klavierwerken eine willkommene Bereicherung des Repertoires aller Pianisten, die nicht auf rein klassischem Boden stehen.

zu zwei Händen:

		n. M.
Op. 17.	Handelian Rhapsodie	2.—
Op. 25.	Scherzo	3.—
Op. 40.	No. 1. Solitude	2.—
	No. 2. Vesperale	2.—
	No. 3. Chimes	2.—
Op. 41.	Impromptu	2.—
Op. 47.	No. 1. Lotus Land	2.—
	No. 2. Columbine	2.—
Op. 50.	No. 2. Asphodel	2.—
Op. 54.	**Summerland** kompl.	3.—
einzeln:	No. 1. Playtime	1.50
	No. 2. A Song from the East	1.50
	No. 3. Evening Idyl	1.50
	No. 4. Fairy Folk	1.50
	No. 5. Notturno	2.—
Op. 57.	**Zwei Skizzen**	
	No. 1. Cuckoo Call No. 2. Twilight bells	2.—
Op. 58.	**Drei kleine Walzer**	
	No. 1. Allegro poco Scherzando	2.—
	No. 2. Andante languido	2.—
	No. 3. Allegretto grazioso	2.—
	No. 4. Two Alpine Sketches	2.—
	No. 5. Danse nègre	2.—

		n. M.
Op. 63.	Sphinx	2.—
Op. 64.	**Zwei Etuden**	
	No. 1. Allegro	2.—
	No. 2. Allegro con brio	2.—
Op. 66.	Sonata	5.—
Op. 67.	No. 1. Mazurka	2.—
	No. 2. Serenata	2.—
	No. 3. Intermezzo	2.—
	No. 4. Soirée Japonaise	2.—
Op. 71.	No. 1. **Suite.** Im alten Stile (Prélude, Sarabande, Minuet) kompl.	3.—
	No. 3. Bergcronnette	2.—
Op. 74.	**Trois Danses tristes**	
	No. 1. Danse élégiaque	1.50
	No. 2. Danse orientale	1.50
	No. 3. Danse langoureuse	1.50
Op. 75.	**Zweite Suite** kompl.	5.—
	No. 1. Prélude	1.20
	No. 2. Air varié	2.—
	No. 3. Solemn Dance	1.20
	No 4. Caprice	1.20
	No. 5. Introduktion und Fuge	2.—

URTEILE

Debussy: „Eine der interessantesten Erscheinungen . . . Seine Begabung ist so bedeutend, daß man zuversichtlich dem noch jungen Künstler eine große Zukunft voraussagen darf."

Fritz Kreisler: „Einer der bedeutendsten Vertreter der jüngeren Komponistenschule."

W. Mengelberg: „Einer der Meistbegabten."

L. Uzielli: „Der Name Scott wird bald zu Klang und Ansehen gelangen."

Man verlange Scotts Werke zur Ansicht

Spezial-Kataloge der Werke von CYRIL SCOTT kostenlos

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung sowie direkt von

B. SCHOTT'S SÖHNE in MAINZ

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schuberthaus-Verlag Wien – Leipzig

In unserem Verlage erschienen:

28 Lieder und Gesänge

von

Joseph Marx

(Siehe den Artikel der heutigen Nummer.)

Von diesen sind seit ihrem Erscheinen im Oktober 1910 bereits in II. AUFLAGE gedruckt worden

No. 1.	Barcarole	M. 2.— no.
No. 8.	Ein junger Dichter denkt an die Geliebte	M. 1.20 no.
No. 10.	Gebet	M. 1.20 no.
No. 11.	Hat dich die Liebe berührt	M. 1.20 no.
No. 13.	Japanisches Regenlied	M. 1.— no.
No. 16.	Maienblüten	M. 1.— no.
No. 17.	Marienlied	M. 1.— no.
No. 24.	Und gestern hat er mir Rosen gebracht	M. 1.20 no.
No. 25.	Valse de Chopin	M. 1.50 no.
No. 28.	Windräder	M. 1.20 no.

Ausführliches Verzeichnis der Lieder, sowie Broschüre über Joseph Marx von Dr. E. Decsey auf Verlangen gratis.

Schuberthaus-Verlag Wien – Leipzig

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Laut Übereinkunft mit der **Musikverlagshandlung Heugel & Cie.** habe ich den Bühnenvertrieb der neuen Oper

Don Quichotte

Text von **Henri Cain**, nach **Le Lorrain**, für die deutsche Bühne bearbeitet von **Ernst Hulschinsky**

Musik von J. MASSENET

übernommen. Operndirektionen, welche die Aufführung dieser mit sensationellem Erfolge in Paris und Monte-Carlo gegebenen Oper beabsichtigen, wollen sich behufs Erwerbung des Materiales sowie des Aufführungsrechtes an die unterzeichnete Firma wenden.

Albert Gutmann

Internationales Opern- und Konzert-Bureau

14, Rue Georges-Ville (Avenue Victor Hugo)

PARIS.

Telegramme: Conseilgutmann, Paris.

Neue Klavier-Musik

ALFRED BORTZ

Op. 6.	**Ballade** (Busoni gewidmet)		M. 3.—
Op. 7.	**3 Tanz-Capricen:**	Deutscher Tanz	M. 1.50
		Mazurka	M. 1.50
		Im Zirkus, Burleske	M. 1.50
Op. 9.	No. 1.	Erinnerung	M. 1.—
	No. 2.	Etüde	M. 1.50
	No. 3.	Notturno	M. 1.50
	No. 4.	Waldszene	M. 1.50

CLEMENS SCHMALSTICH

Op. 27. **Suite de Carnaval.** 5 Morceaux:

1. Marche des Marionettes
2. Gavotte Rococo
3. Scherzino
4. Air de ballet
5. Tarantelle

à M. 1.50

Verlag von N. Simrock G.m.b.H. :: Berlin

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Theodor Blumer jun.: „Der Fünf-Uhr-Thee“, ein Musiklustspiel in drei Aufzügen, ist von der Dresdener Hofoper zur Uraufführung angenommen worden.

Gustave Charpentier: „Wie man in der Vorstadt liebt“, ein neues Bühnenwerk in sechs Bildern, soll im Herbst an der Opéra Comique in Paris zur Erstaufführung kommen.

Clemens Frhr. v. Frankenstein: „Rahab“, ein Einakter, erlebt Mitte des Monats am Hamburger Stadttheater seine deutsche Uraufführung.

Viktor Herbert: „Natoma“, ein abendfüllendes Werk, der erste Versuch einer amerikanischen Nationaloper, erlebte am Neuen Opernhause in Philadelphia seine Uraufführung.

Max Josef Kunkel: „Sigurd Ring“, Oper in drei Aufzügen, erlebte am Würzburger Stadttheater ihre Uraufführung.

Jules Massenet: „Das besiegte Rom“ heißt das neueste dramatische Werk des französischen Tonsetzers.

Otto Urack: „Signor Formica“ betitelt sich eine Oper, die der ausgezeichnete Cellist soeben vollendet hat.

OPERNREPERTOIRE

Amsterdam: Hier ist eine deutsche Operngesellschaft gegründet worden, die von dem Direktor der ehemaligen deutschen Operetten-Gesellschaft H. Edmund geleitet wird. Durch Zeichnungen stehen dem neuen Unternehmen rund 100000 Mk. zur Verfügung. Die Gesellschaft wird in Amsterdam wöchentlich fünf Vorstellungen geben und im Haag, in Rotterdam und größeren Provinzstädten gastieren.

Brandenburg a. H.: Im Neuen Theater fand zum erstenmal eine Aufführung des „Lohengrin“ statt, die eine begeisterte Aufnahme fand.

Braunschweig: Als nächste Neuheiten wurden vom Hoftheater erworben: „Der Bärenhäuter“ von Siegfried Wagner und „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauß.

London: Im Herbst findet in Covent Garden nun doch eine deutsche Opernsaison statt, wobei u. a. der „Ring“-Zyklus zweimal aufgeführt wird.

Mailand: Am 1. März fand in der Scala die erste außerdeutsche Aufführung des „Rosenkavalier“ statt.

München: Der „Neue Verein“ veranstaltet Anfang Mai unter der Leitung Dr. Rudolf Siegels und mit Mitgliedern des Straßburger Stadttheaters im Prinzregententheater eine Aufführung von Hans Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich“.

Rom: Sehr reichhaltig wird sich von März bis November im Zusammenhang mit den Jubiläumsfestlichkeiten die Opernsaison gestalten. Während des März und April wird zunächst Luigi Mancinelli im Costanzitheater den Reigen dieser Veranstaltungen mit einer Aufführung von „Wilhelm Tell“ eröffnen. Während Mai und Juni führt Toscanini die Direktion und während der übrigen Zeit Mugnone. Mancinelli führt nach dem „Wilhelm Tell“ Verdi's „Macbeth“ auf mit Battistini in der

Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ihrer Kgl. Hoheit Prinzess. Mathilde, Herzog. zu Sachsen. — Vielfach prämiiert. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



höchster Vollendung

von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1858. Hof-Pianofortefabrikant Gegr. 1858.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:
1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Philharmonische Gesellschaft in Bremen

sucht zum Beginn der Saison 1911/12 einen

I. Konzertmeister

Die Tätigkeit besteht in der **Mitwirkung in ca. 24 Orchesterkonzerten,** einschließlich sämtlicher Proben, und der **Leitung von ca. 10 Kammermusikabenden.** Nur **allererste Kräfte** kommen für die Stellung in Betracht.

Probespiel erforderlich. Meldungen sind mit Angabe des Alters und des bisherigen Wirkungskreises einzureichen. Nähere Auskunft erteilt:

Herr Kapellmeister **Ernst Wendel, Bremen,** Bismarckstr. 88.

Nana Weber-Bell's Kurse

für Stimmerziehung,*) zur Ausbildung von Gesanglehrern und Lehrerinnen. Praktisch-theoretisches Studium nach exakten Disziplinen an der Hand des neuen akustischen Apparates. Beginn 1. April. Näheres durch die Prospekte. Adresse:

Weber-Bell, Planegg/München

*) Die Lösung des Stimmbildungsproblems. Eine Sammlung wissenschaftlicher Abhandlungen. Preis Mk. 2.50 Wissenschaftl. Verlag Planegg.

Titelrolle, Bellini's „Somnambula", Donizetti's „Don Pasquale" und eine fast vergessene Oper von Ponchielli „Der verlorene Sohn", die zuerst 1880 in der Mailänder Scala aufgeführt wurde. Toscanini wird zunächst Verdi's „Aida" spielen und dann den „Falstaff". Die erste Aufführung von Puccini's „Mädchen aus dem goldenen Westen" in Italien findet im Juni statt mit der Destinn als Minnie, Caruso als Johnson und Pasquale Amato als Jake Rance. Außerdem werden neue Werke von Giordano, Mascagni und Leoncavallo zu Gehör gebracht werden. Unter den bereits engagierten Künstlern, die bei diesen Aufführungen mitwirken werden, befinden sich Benoi, Scotti, Amato, Battistini und andere, von Primadonnen hofft man neben anderen großen Sängerinnen die Tetrazzini zu gewinnen. Der Opernchor wird aus 120 Mitgliedern bestehen.

Wien: Für die heurige Saison hat die Hofoper an Neuheiten in Aussicht genommen: „Pelleas und Melisande" von Debussy und Massenet's „Jongleur de Notre-Dame".

KONZERTE

Berlin: Bei dem Vortragsabend der Königlichen akademischen Hochschule für Musik am 4. März wurden gespielt: Bruckner (Streichquartett), Reger (Serenade für Flöte, Violine und Viola, op. 77a) und Kurt Börner (Klavierquintett; Manuskript).

Boston: Dem Vernehmen nach soll Dr. Carl Muck-Berlin wieder auf mehrere Jahre die Leitung des hiesigen Symphonieorchesters übernehmen, die er früher schon einmal innehatte.

Halle a. S.: Im kleinen, stillen Städtchen Löbejün bei Halle, dem Geburtsort des großen Meisters der Ballade, Carl Loewe, fand am 18. Februar eine Loewe-Feier statt. Es sollte etwas ganz Besonderes geboten werden, der Chor- und Kammermusik-Komponist sollte zur Geltung kommen. Und damit berührte man die Seiten im Schaffen des Meisters, von denen heute die wenigsten etwas wissen. Da zeigte es sich, daß Loewe auch auf diesen Gebieten Wertvolles, ja — was die Chormusik anbetrifft — Hochbedeutendes auszusprechen hatte. In erster Linie sind hier die Goethesche Ode „Gesang der Geister über den Wassern" für Chor, Soli und Klavierbegleitung, ein groß aufgebautes Werk voll musikalischer Schönheiten, sowie ein in erhabenen Harmonieen einherschreitendes „Salvum fac regem" und der in den Steigerungen geradezu überwältigende, der berühmten Schubertschen Komposition durchaus ebenbürtige „Ganymed" zu nennen. Die Stücke — die übrigens im Druck vorliegen — sind bis heute unbegreiflicherweise fast unbekannt geblieben, wohingegen die unsagbar zartgetönten, innigen „In der Marienkirche" und „Bald wenn die Biene summt", die das Programm noch vorsah, schon öfter zu Gehör gekommen sind. An Kammermusik wurden das in ernster Größe sprechende Trio g-moll und ein musikalisch leichter wiegendes Streichquartett op. 12, das nach unterlegtem Programm die Freuden und Leiden der Landbewohner schil-

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dern will, geboten. Zur Aufführung der zum Teil sehr anspruchsvollen Werke hatte man den hochgeschätzten Stadtsingechor Halle a. S. mit seinem Dirigenten Chordirektor Karl Klanert und die Hallesche Kammermusikvereinigung Königliche Obermusiker Fister, Burgemeister, Müller, Bahrmann gewonnen. Die Leistungen des Chores konnten Leipziger und Hallesche Kritiken nicht genug rühmen. In Schrift und Wort waren erfolgreich für die Feier der Löbejüner Rektor A. Roß, ein großer Loeweverehrer, und der zur Zeit in Halle lebende Loeweforscher Karl Anton aus Worms, der gegenwärtig an einer großen Biographie des Meisters arbeitet, eingetreten.

Heidelberg: Das 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in den Tagen vom 22. bis 25. Oktober als Franz Liszt-Zentenarfeier sowie als Jubiläumsfeier aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Vereins hier statt. Es gelangen ausschließlich Werke von Franz Liszt zur Aufführung. 22. Oktober: Oratorium „Christus". 23. Oktober: „Dante"-Symphonie; „Faust"-Symphonie. 24. Oktober, Vormittags: 1. Kammerkonzert mit Werken für Klavier und Gesang; Abends: „Berg"-Symphonie; „Tasso"; Zwei Episoden aus Lenaus „Faust"; A-dur Konzert; Totentanz; Orgelvariationen über „Weinen, Klagen". 25. Oktober, Vormittags: 2. Kammerkonzert mit Werken für Klavier und Gesang; Abends: Orchester- und Chorkonzert mit unbekannten, handschriftlichen oder selten gehörten Kompositionen des Meisters. — Orchester: das mit den Hofkapellen von Karlsruhe, Mannheim, ev. Stuttgart kombinierte Städtische Orchester. Der Chor wird vom Bachverein und Akademischen Gesangverein Heidelberg, sowie einem einheimischen Knabenchor gebildet. Dirigenten: Philipp Wolfrum, Felix Mottl, Richard Strauß, Siegmund von Hausegger. Solisten: Charles Cahier, Marie-Louise Debogis, Johanna Dietz, Ilona Durigo, Frida Kwast Hodapp, Aaltje Noordewier-Reddingius, Ferruccio Busoni, Artur Friedheim, Ludwig Heß, James Kwast, Léon Laffitte, Emil Pinks, Edouard Risler, Julius Schüller, Hermann Weil, Philipp Wolfrum.

Meiningen: Die Hofkapelle veranstaltete eine Gedächtnisfeier für Wilhelm Berger, bei der ausschließlich Kompositionen des verstorbenen Tondichters zur Aufführung kamen.

Neustrelitz: Das Konzertdrama „Horand und Hilde" von Albert Thierfelder-Rostock erlebte in der hiesigen Singakademie unter Musikdirektor Hauptmanns Leitung seine Uraufführung.

Salzwedel (i. Altm.): Unter Leitung des Organisten P. Göhler und Mitwirkung namhafter Solisten fand hier eine Aufführung von Händels „Samson" statt. Chor: der verstärkte Oratorienverein. Orchester: die verstärkte Kapelle des Ulanenregiments No. 16.

TAGESCHRONIK

Eine städtische Subvention für die Berliner Philharmoniker. Der Magistrat

CEFES EDITION

50 Spezial-Studien

für den Lagenwechsel auf der G-Saite für Violine

von

Heinr. Schmidt-Reinecke

op. 11.

Mk. 1.20 netto.

Ihre Studien, für deren Zusendung ich Ihnen sehr danke, finde ich zweckentsprechend und in dieser gedrängten Form als Anhang zur Violintechnik von großem Nutzen; ich werde dieselben meinen Schülern empfehlen als Radikalmittel gegen schwache Finger.

St. Petersburg. L. v. Auer.

Die freundliche Zusendung Ihrer Spezialstudien für die G-Saite hat mir große Freude bereitet, bin ich doch fest davon überzeugt, daß meine Schüler, sowie die Ihrigen, reiches Material hier wieder gefunden haben, um sich weiter im Studium der linken Hand zu entwickeln.

Genf. Henri Marteau.

Ich habe Ihre Studien mit großem Interesse durchgesehen und mich vor allem über unsere Übereinstimmung in geigerischen Angelegenheiten sehr gefreut. Man kann dem Schüler gar nicht genug Stoff bieten zur Aneignung selbständiger Funktionen der Finger der linken Hand und zur Erzielung eines glatten Lagenwechsels. Ich kann Ihre Studien deshalb nur warm empfehlen.

Berlin. Andr. Moser.

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a. N.**

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

August Förster

Pianofortefabriken, Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos
Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, **Georgswalde** i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz, Zittau, Bautzen.



24 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handelskammer-Medaille für hervorragende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

der Stadt Berlin hat vorbehaltlich der Zustimmung der Stadtverordnetenversammlung beschlossen, dem Philharmonischen Orchester für das Jahr 1912 einen Beitrag von 60000 Mark unter der Bedingung zu bewilligen, daß es keine Engagements nach außerhalb annimmt und in Berlin einige volkstümliche Konzerte veranstaltet. Dem Vernehmen nach soll das Orchester abwechselnd in großen Sälen der verschiedenen Stadtgegenden spielen, damit der Besuch der Konzerte möglichst erleichtert wird. Leopold Schmidt äußert sich zu dieser erfreulichen Nachricht im „Berl. Tageblatt" wie folgt: „Nach langen, wie es schien, schwierigen Verhandlungen ist nun also endlich ein Abkommen getroffen worden, ein Vertrag zwischen der Stadt Berlin und dem Philharmonischen Orchester zum Abschluß gebracht. Jeder Musikfreund und jeder, dem die künstlerischen Verhältnisse Berlins am Herzen liegen, wird die Nachricht mit Genugtuung begrüßen. Es war etwas Anormales, daß ein Gemeinwesen wie das unsrige gegen eine Kunst, die offiziell und kulturell in ihm eine so bedeutsame und viel beachtete Rolle spielt, bisher keinerlei Verpflichtungen empfand, ihr keinerlei Opfer zu bringen vermochte und in diesem Punkte hinter den kleinsten Provinzstädten zurückstand. Die Vereinbarung mit den Philharmonikern ist die erste Tat, die erste Regung Berlins als Musikstadt; bis dahin überließ man die gesamte Musikpflege privater oder staatlicher Fürsorge. Andererseits hat das Philharmonische Orchester derartige Verdienste um das Aufblühen unseres Konzertwesens — sie nachzuweisen ist längst nicht mehr nötig —, daß man den pflichteifrigen, ausgezeichneten Musikern jede Sicherstellung, jede Erleichterung ihres Dienstes nur von Herzen gönnen kann. Was auf die Kapelle drückte, ihre Arbeitskraft über die Maßen in Anspruch nahm und dadurch ihre Frische gefährdete, war bekanntlich die aus wirtschaftlichen Gründen sich ergebende Notwendigkeit, nach anstrengendster Wintertätigkeit im Sommer in einem Badeorte zu wirken. Dieser Notwendigkeit sind die Philharmoniker nunmehr überhoben. Der Vertrag mit der Stadt Berlin macht sie zu keinem städtischen Orchester, sondern sichert ihnen bei Wahrung ihrer Selbständigkeit einen jährlichen Zuschuß von 60000 Mark unter der Bedingung, daß sie Engagements nach auswärts nicht eingehen. Als Gegenleistung besteht die Verpflichtung zu einigen volkstümlichen Konzerten. Diese Abmachung ermöglicht also, ja erzwingt geradezu die sommerliche Ruhe des Orchesters. Die beiden Verpflichtungen, die dafür die Philharmoniker ihrerseits eingehen, bedürfen freilich noch der Präzisierung. Die volkstümlichen Konzerte sollen doch wohl im Sommer oder Frühjahr stattfinden, wo die Kapelle nicht mehr überbürdet ist. Dem Volke würde damit vornehmste Kunst geboten, und es könnten vielleicht Zustände geschaffen werden, wie sie in manchen Großstädten Italiens anzutreffen sind. Indessen dürfte — und das ist vorläufig wichtiger — die Zahl dieser Konzerte nur sehr gering bemessen sein, wenn der Zweck der Entlastung nicht illusorisch werden soll. Ferner muß man hoffen, daß das Verbot auswärtiger Gastspiele sich gleichfalls nur auf den Sommer beschränkt und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf regelmäßige monatelange Verdingungen. So wenig wie einem bedeutenden Solisten kann einem solchen Orchester um irgendeines Vorteils willen zugemutet werden, auf die Gelegenheit zu verzichten, hier und da auch einmal im Auslande für den Ruhm deutscher Orchestermusik zu wirken. Das läge auch nicht im Interesse der Allgemeinheit. Unter all diesen Voraussetzungen ist unseren Freunden aus der Bernburger Straße zu gratulieren und der Entschluß des Magistrats willkommen zu heißen. Form und Führung der geplanten Volkskonzerte bleiben natürlich noch eine wohlzuerwägende offene Frage."

Eine Stiftung des Kaisers für Bachs Geburtshaus. Das Konzert, das der Philharmonische Chor in Berlin unter Leitung von Professor Siegfried Ochs kürzlich auf Wunsch des Kaisers veranstaltete, hat einen Überschuß von 5000 Mark ergeben. Diese Summe ist vom Kaiser, dem sie zur Verfügung gestellt war, der Neuen Bachgesellschaft als Zuschuß für die Erhaltung von Bachs Geburtshaus in Eisenach überwiesen worden.

5. Musikpädagogischer Kongreß in Berlin. Der vom 9. bis 12. April im Reichstagsgebäude stattfindende Kongreß bringt wieder ein außerordentlich reichhaltiges Programm. Im Mittelpunkt der Verhandlungen stehen Themen über: „Sprachpflege, Stimmbildung und Stimmerziehung als Grundlage für Schul- und Kunstgesang", die von hervorragenden Gesangspädagogen und Ärzten nach den verschiedensten Richtungen beleuchtet werden. Es sprechen: Dr. E. Barth „Die wissenschaftliche Grundlage des sogenannten Tonansatzes", Professor Dr. Gutzmann „Über die Resonanzräume der Sprachlaute und ihre Verwertung", Dr. Katzenstein „Beziehungen zwischen Gesangspädagogen und Stimmärzten", Richard Schulz-Dornburg „Die Grundzüge einer Einigung in der Stimmbildungslehre", Clara Hoffmann „Über hygienisches Sprechen und Singen", Cornelie van Zanten „Über die Überproduktion in der Gesangskunst", Schuldirektor Weyngärtner „Stimmbildung und Sprache", Max Ast „Grundlagen einer rationellen Schulgesangmethode". Alles Nähere über den Kongreß durch die Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W62, Lutherstr. 5.

Eine Warnung vor dem Bühnenberuf. Die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger versendet soeben an alle Schulleiter einen beherzigenswerten Aufruf, in dem darum ersucht wird, die vor der Schulentlassung stehende Jugend vor der Ergreifung des Bühnenberufes zu warnen. Der Aufruf verfolgt den Zweck, dem übermäßigen Zulauf zur Bühne zu steuern. Noch immer ist der zehnte Teil der aktiven Schauspieler ständig brot- und erwerbslos. Womöglich noch ungünstiger liegen die Verhältnisse auf dem Gebiete der Oper; die Gagen sind hier wohl besser, aber die Anzahl der Opernbühnen ist weit geringer. Die Genossenschaft will, wie sie ferner mitteilt, in jeder größeren Stadt eine Art von Sachverständigenkommission ins Leben rufen, die auf Wunsch jeden, der den Gedanken hegt, sich der Bühne zuzuwenden, unparteiisch auf sein Talent und seine Eignung prüfen und wahrheitsgetreue Auskunft erteilen soll.

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, Leipzig.

EMIL SJÖGREN

Sonate in E-moll für Klavier, op. 35. M. 3.—.

„Ich halte diese Sonate für die schönste die Sjögren bisher geschaffen. Sie zeigt alle erfreulichen Grundzüge Sjögren'schen Wesens stark ausgeprägt."
Dr. Walter Nieman (Signale 27/1. 1904).

„Die Rose noch im Sommerglanz." Gedicht von Tom Gelhaar, für Frauenchor und Klavier. Partitur M. 1.80. St. S. 1, 2, Alt à M. 0.20.

Ein Boot mit drei Mann. Ballade aus Tirol für Bariton oder Alt op. 38 M. 2.50.

„Wenn nie ein Ende die Liebe fände." Stanze nach Byron von Gustav Fröding M. 1.25.
„Beide Gesänge seien aufs wärmste empfohlen. Das Lied von außerordentlicher Sinnigkeit und Gefühlswärme erfüllt, und die Ballade, die sich wohl am besten für hohen Bariton eignet, gibt höchst ausdrucksvoll den düstern Inhalt des Gedichts musikalisch wieder. Klangvoll gesetzte und charakteristische Begleitungen unterstützen den Sänger in bezug auf den Ausdruck aufs beste."
Otto Leßmann (Allgem. Musikz. No. 39 1904).

Prof. Joachim Andersen

Kompositionen für Flöte und Klavier

Op. 44. **L'Hirondelle.** Valse-Caprice. M. 2.—.

Op. 45. **Opern-Transcriptionen** (mittelschwer). No. 1. Mozart: Figaro. 2 Bellini: Norma. 3. Boïeldieu: Die weiße Dame. 4. Nicolai: Die lustigen Weiber. 5. Mozart: Don Juan. 6. Donizetti: Lucia. à M. 1.50.

Op. 50. **Schwedische Polska-Lieder** nach J. Dannström.
No. 1 (D-moll) M. 1.—. No. 2 (G-dur) M. 1.25. No. 3 (E-moll) M. 1.35. No. 4. (C-dur) M. 1.25. No. 5 (D-moll) M. 1.—. No. 6. (F-dur) M. 1.50.

Op. 57. **Trois Morceaux.**
1. Le calme. 2. Sérénade mélancolique. 3. Le tourbillon à M. 1.50.

Op 58. **Introduction et fantaisie sur des airs hongrois** M. 3.—.

Op. 59. **Fantaisies nationales** (non difficiles).
1. Danois. M. 1.50. 2. Ecossais. M. 1.75. 3. Russe. M. 2.50. 4. Suédois. M. 3.—. 5. Italien. M. 2.—. 6. Hongrois. M. 2.—.

Op. 61. **2ème Morceau de concert,** composé pour le concours de 1895 au Conservatoire de Musique à Paris. M. 3.—.

Op. 62. **Dix Morceaux.**
1. Cavatine. M. 1.—. 2. Intermezzo. M. 1.50. 3 Dans la Gondole. M. 1.80. 4. Sérénade d'amour. M. 1.—.

Op. 37. **26 kleine Capricen.** Für Flötensolo. M. 3.50.

Op. 63. **24 Etudes techniques.** Für Flöte solo. Heft I, II à M. 4.—.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verlag von Ries & Erler in Berlin.

Neue Lieder

H. Drechsler

op. 35.	Leuchtende Tage . .	2.— M.
op. 41.	Der Rhein	2.50 M.
op. 50.	2 Gedichte aus H. v. Preuschens Flammenmal	2.— M.
op. 55.	Sommernachtsträume	3.— M.
op. 56.	Nebel und Sonne . .	5.— M.

W. Courvoisier

7 altdeutsche Lieder. op. 23. 3.— M.

Demnächst erscheint:

D. Popper Gavotte (A-dur)

für Violoncell und Klavier. op. 81. 3.— M.

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode.** Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Künstler und Kritiker. „Ein peinlicher Vorfall trug sich," schrieb unlängst die „Vossische Zeitung", „dieser Tage in Danzig zu. In seinem letzten Danziger Konzert, einem Beethovenabend, ließ der sehr bekannte Pianist Frédéric Lamond (der Gatte der Berliner Schauspielerin Irene Triesch) dem im Saale anwesenden Prof. Dr. Karl Fuchs, einem weithin geschätzten Musikgelehrten, der seit etwa 25 Jahren für die ‚Danziger Zeitung' referiert, nach der zweiten Nummer des Programms durch einen Beauftragten mitteilen, er (Lamond) werde nicht weiter spielen, wenn Fuchs über das Konzert berichten wolle. Der Künstler begründete sein merkwürdiges Verhalten mit der Entrüstung über eine Kritik, die Fuchs im Januar 1902 (also vor neun Jahren!) in der Berliner Zeitschrift ‚Die Musik' über einen Danziger Beethovenabend Lamonds veröffentlicht habe. Wie Prof. Fuchs, der selbst ein sehr einsichtiges Buch über das Verhältnis von ‚Künstler und Kritiker' veröffentlicht hat, unserem Gewährsmann mitteilt, hat er den Saal friedfertig verlassen, trotzdem diese ‚Androhung einer öffentlichen Szene, falls der Referent nicht ausdrücklich auf § 1 der preußischen Verfassung verzichte', gewiß nicht zu den Alltäglichkeiten zählt."

Die „Kurfürstenoper" in Berlin. Das Haus wird in der Nürnbergerstraße von den Architekten Hildenbrandt und Nicolaus errichtet; es soll neben einer den größten Ansprüchen genügenden Bühne und einem ebensolchen Orchesterraum 1100 Sitze fassen. Die Leitung übernimmt bekanntlich Maximilian Moris, der seitherige Oberregisseur der „Komischen Oper".

Aus Moskau wird uns von unserem Korrespondenten geschrieben: Seit dem November 1910 erscheint in Moskau ein Wochenblatt „Die Musik", das nicht allein die Interessen des Musikwesens der Stadt vertritt, sondern weitere Gebiete umfaßt. Es zählt bedeutende Musikschriftsteller zu seinen Mitarbeitern und bringt gediegene Berichte und Aufsätze. Der Musikkritiker Wladimir Derschanowsky zeichnet als verantwortlicher Redakteur der Wochenschrift. — Eine andere Musikzeitschrift „Das Orchester", das seit dem Herbst zweimal monatlich erscheint, vertritt die Interessen der Orchestermusiker und wird sehr einsichtsvoll und rationell von dem Musiker und Schriftsteller Iwan Lipaew geleitet.

Aus Lemberg wird gemeldet: Aus Anlaß der Chopin-Feierlichkeiten erließ das Komitee ein Preisausschreiben das nachstehende Resultate ergab. Den ersten Preis für ein größeres Klavierwerk (K. 600) erhielt Karl Szymanowski-Warschau (Sonate c-moll), den zweiten Preis (K. 300) Franz Brzeziński-Posen (3 Präludien, 3 Fugen). Für kleinere Klavierwerke erhielt den ersten Preis Henryk Opieński-Warschau (Variationen g-moll), den zweiten Preis Frl. Hedwig Sarnecka-Krakau (Ballade c-moll). Für Lieder erhielten Peter Maszyński-Warschau (Smutne akordy) und Felix Nowowiejski-Krakau (Zagasłyjuż) Preise. Das Preisrichterkollegium bildeten: St. Głowacki, K. S. Jakubowski, G. Lalewicz, St. Niewiadomski, M. Sołtys und Exz. A. v. Tschorznicki.

Aus Stuttgart wird uns mitgeteilt: Das Königliche Konservatorium für Musik durfte sich anläßlich der Einweihungsfeier des

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

neuen Anstaltsgebäudes namhafter Spenden erfreuen. So stifteten der hiesige Kunstmäzen Geh. Hofrat Dr. von Sieglin für den neuen Festsaal, mit dessen Anbau begonnen wurde, und der im Herbst fertiggestellt sein wird, eine Orgel, die von der Ludwigsburger Orgelbauanstalt E. F. Walcker & Co. ausgeführt wird, die Firmen Fr. Dörner & Sohn, Richard Lipp & Sohn, Schiedmayer Pianofortefabrik, Schiedmayer & Söhne je einen Flügel und E. Krauß ein Pianino. Weiter übersandten zur Ausschmückung des neuen Heims Prof. von Donndorf die beiden Sockelfiguren des Schumann-Denkmals in Bonn und Eugen Merkel (Eßlingen) eine Wagnerbüste.

Neue Donizetti-Funde in Bergamo. Kürzlich wurde das Manuskript der Oper „Gemma di Vergi" aufgefunden, die man verschollen geglaubt hatte. Die Oper hat nur einen Akt, die Partitur füllt 23 oder 24 Seiten, die Donizetti mit eigener Hand geschrieben hat. Die Notenschrift ist sehr klar und sauber, und Verbesserungen finden sich nur selten. Man fand auch die bisher unveröffentlichte Handschrift einer anderen Oper, „Sancha di Castillo". Sehr interessant ist auch die erste Niederschrift des „Liebeselixier".

Felix Weingartner ist vom Herbst 1912 an als erster Kapellmeister an das Hamburger Opernhaus engagiert worden.

Kapellmeister Lothar Kempter in Zürich, der seit 35 Jahren die Oper des Stadttheaters leitet, ist von der philosophischen Fakultät der Züricher Universität zum Ehrendoktor ernannt worden.

Obermusikmeister Lebede in Berlin feierte kürzlich sein 50jähriges Dienstjubiläum.

Der „Braunschweigischen Landeszeitung" zufolge wurde der Kapellmeister am Leipziger Stadttheater, Richard Hagel, zum Hofkapellmeister in Braunschweig ernannt.

Max Reger erhielt vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha seine Ernennung zum Hofrat.

Rudolph Frhr. Prochazka in Prag wurde zum Fachreferenten für Musikangelegenheiten bei der Prager Statthalterei ernannt.

Der städtische Musikdirektor Hans Gelbke in M.-Gladbach wurde vom preußischen Kultusministerium zum Königlichen Musikdirektor ernannt.

Frau Charles Cahier, der ersten Altistin der Wiener Hofoper, ist anläßlich eines Gastspiels in Darmstadt vom Großherzog von Hessen die große Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

Der königlich württembergischen Kammersängerin Anna Kaempfert wurde das Fürstlich Lippische Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft „Die Lippische Rose" mit Eichenlaub verliehen.

Der neueste Jahrgang des vom Konzertbureau Emil Gutmann, München herausgegebenen Konzert-Taschenbuches, der sich seinen Vorgängern würdig anreiht und wieder wärmstens empfohlen werden kann, enthält vier sehr interessante Artikel: Felix Weingartner „Was kann man komponieren?", Leopold Schmidt „Subjektive und objektive Kritik", Edgar Istel „Die Krisis im Allgemeinen Deutschen Musikverein" und Arnold Schönberg „Aphorismen".

Die soeben erschienene No. 103 der „Mitteilungen der Musikalienhandlung Breit-

Bernhard Perl

Hartha i. S.

:: Harmonium-Fabrik ::

(Saugwind-System) :: Prämiiert Leipzig 1909



Erstklassige Harmoniums

in eleganter, sauberer Ausführung und idealer Tonschönheit von den kleinsten :: bis zu den kostbarsten Werken. ::

Neuester Prachtkatalog gratis und franko!

Münchner Kompositionskurse

(Methode Thuille)

Einzelunterricht oder gemeinsame Unterweisung in **Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition und Instrumentation.** Vorbereitung auf die Prüfungen der Königl. Akademie und die musikwissenschaftliche Promotion. Eintritt jederzeit.

München-Herzogpark, Mauerkircherstr. 5

Dr. Edgar Istel

Offizier der französischen Akademie

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nach Einsendung von **Konzertprogrammen** sende ich

wertvolle Kammermusik

zur Ansicht. U. a. empfehle besonders:

Berger, Wilh., Op. 69. Trio für Violine, Bratsche und Violoncello. Partitur M. 2.–, Stimmen M. 6.–

— Op. 70. Dritte Sonate, G-moll, für Klavier und Violine M. 8.—

Bumcke, Gustav, Op. 9. Sonate, Fis-moll, für Klarinette und Klavier M. 6.— (auch mit Violine oder Viola)

Hartmann, Emil, Op. 24. Serenade für Klarinette (Violine oder Viola), Cello und Klavier M. 7.50

Karg-Elert, Sigfr., Op. 71. Sonate No. 1, A-moll, für Klavier und Violoncello M. 6.

Laurischkus, Max, Op. 3. Duos für Oboe und Klavier M. 3.— (auch mit Violine, Klarinette oder Flöte)

— Op. 4. Miniaturen für Klarinette (Oboe oder Viola) und Klavier M. 3.60

Mohr, Hermann, Op. 43. Capriccio, F-dur, für Klavier, Violine, Viola und Violoncello . . . M. 7.—

Reger, Max, Romanze, A-moll, für Streichorchester. Partitur und Stimmen M. 2.60

Zeckwer, Camille W., Suite, E-moll, für Violine und Klavier M. 7.—

Carl Simon Musikverlag

Berlin SW 68, Markgrafenstraße 101.

Berliner Philharmonisches Orchester

Zum 1. April 1911 ist die Stelle eines

ersten Bratschisten

zu besetzen. Jahresgehalt 2400 M. Während der Saison in Scheveningen vom 16. Juni bis 15. September monatlich 100 M. extra. Bei ausgezeichneten Leistungen Aufnahme in den Orchesterverband und Pensionsberechtigung. Bewerber müssen im Orchesterspiel vollständig routiniert sein. Probespiel erforderlich. Es wird gebeten, keine Originalzeugnisse einzusenden. Diesbezügliche Meldungen sind an den Vorsitzenden des Orchesters, Herrn **Otto Müller, Berlin SW**, Bernburgerstraße 22a/23 (Philharmonie) zu richten

Adolf Mühlmann

12 Jahre 1. Baritonist der Metropolitan-Opera, New York, und Royal-Opera Covent Garden, London, erteilt an Damen u. Herren

Gesangunterricht

Vollständige Ausbildung für Bühne u. Konzert.
Vielerprobter Tonbildner.

Unterrichtssprachen: Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch.

Charlottenburg, Kantstr. 148.

Tel.: Charl. 8870. Sprechzeit: 3—4.

kopf & Härtel in Leipzig, geschmückt mit der Wiedergabe eines bisher weiteren Kreisen wohl nicht bekannt gewordenen Wagnerbildes Franz Lenbachs, bringt die wichtige Nachricht von dem Erscheinen eines elften Bandes der Gesammelten Schriften und Dichtungen des Bayreuther Meisters und zugleich eine Einführung in den neuesten Briefband Wagners: Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern. Aus ihr geht hervor, daß es ein großer Irrtum sein würde, anzunehmen, in diesen Briefen kämen nur geschäftliche Dinge zur Sprache, sie sind authentische Nachrichten über die Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung der Werke Wagners und bringen manches, was für deren Erkenntnis von Wert ist. Dem Vordringen der Erkenntnis der Werke Franz Liszts sollen die zu seinem 100. Geburtstage erscheinenden Partituren in Taschenformat der Symphonischen Dichtungen dienen. Über musikgeschichtliche Themen enthält das Heft Abhandlungen von Rudolf Schwartz über die Zenturien des durch seine Forschungen wieder zu Ehren gekommenen Philippus Dulichius, Hugo Riemann über Agostino Steffani als Opernkomponist, Robert Haas über das erste deutsche Singspiel „Die Bergknappen", Adolf Koczirg über österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Tonsetzer sind vertreten durch kurze Aufsätze über Theodor Streichers Faustmonologe, Philipp Scharwenkas Kammermusik (mit Notenbeispiel), Otto Taubmanns deutsche Messe, die beiden musikalischen Bühnenwerke „Cleopatra" von Enna und „Die versunkene Glocke" von Zöllner. Interessenten erhalten das Heftchen, das noch vielerlei Wissenswertes aus dem Gebiete der Musik bringt, auf Verlangen kostenlos.

TOTENSCHAU

Am 19. Februar starb in Wiesbaden im Alter von 77 Jahren der Komponist Nikolai von Wilm, der Schöpfer zahlreicher feinsinniger Klavierstücke. (Heft 11 des 8. Jahrganges der „Musik", das auch ein Porträt des Künstlers brachte, enthält einen Artikel über den Tonsetzer.)

Im Alter von 86 Jahren starb am 1. März in Szentendre im Budapester Komitat der ehedem gefeierte Tenorist der Wiener Hofoper Franz Steger. Ursprünglich Apotheker, trat Steger im Jahre 1846 zum ersten Male vor die Öffentlichkeit. 1853 wurde er an die Wiener Hofoper engagiert. Seine eigentliche Domäne bildeten die Heldenpartieen der Meyerbeerschen Opern; daneben glänzte er in Opern von Rossini, Donizetti, Halévy und Verdi; Wagnerschen Partieen ist Steger dagegen immer aus dem Wege gegangen. Nach ausgedehnten Gastreisen zog sich der Künstler im Jahre 1874 ins Privatleben zurück und widmete sich seitdem ausschließlich der Landwirtschaft und der Viehzucht.

In Raab in Oberösterreich † der durch seine Reisen überall bekannt gewordene Klavierhumorist Otto Lamborg. Er war ursprünglich Opernsänger und kam durch Zufall auf seine Spezialität.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VERSCHIEDENES

Der in Berlin lebende schleswig-holsteinische Komponist Arnold Ebel vollendete ein weltliches Oratorium für Soli, Chor und großes Orchester „Die Heimkehr" nach einer Dichtung von Otto Hönig. Das abendfüllende Werk wird am 17. März seine erste Aufführung durch den Gemischten Chor zu Heide in Holstein unter Leitung des Komponisten erleben, der weitere Aufführungen in Husum durch den Theodor Stormschen Gesangverein (Dirigent: Prof. E. Möller) und am 24. März durch den Musik-Verein zu Schleswig (Dirigent: Domorganist Meymund) folgen werden.

Das Passionsoratorium „Das Sühnopfer des Neuen Bundes" von Carl Loewe wird in der kommenden Passionszeit in mehreren Städten zur Aufführung kommen.

VERMISCHTES

Steinway & Sons in Hamburg, New York, London hat eine weitere Auszeichnung erfahren durch Verleihung des Hoflieferantentitels seitens des Königs Albert von Belgien.

Keinen Kopf

mehr mit Schupp. u. kein. Haarausfall auch kein Spalten d. Haare beim tägl. Gebrauch der allein echten

Steckenpferd-Teerschwefel-Seife

v. Bergmann & Co., Radebeul. Bestes Mittel zur Stärkung und Kräftigung des Haarwuchses.

à Stück 50 Pfennig. Überall zu haben.

Der heutigen Nummer unseres Blattes liegt ein Prospekt der Firma **Wunderhorn-Verlag in München** bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen. Der Wunderhorn-Verlag, der bereits durch eine Jubiläums-Neuausgabe Wilhelm Friedemann Bachs berechtigtes Aufsehen erregt hat, ist bestrebt, die Entwicklung der Hausmusik im edelsten Sinne zu fördern. Die Wunderhorn-Ausgaben zeichnen sich durch einheitliche, von der gewohnten Schablone abweichende, einfach vornehme Ausstattung aus, die von dem bekannten Münchener Buchkünstler Emil Preetorius besorgt wird, und eignen sich deshalb ganz besonders zu Geschenkzwecken.

Neu-Cremona G. m. b. H.

BERLIN W 8 :: Friedrichstraße Nr. 181

baut

Streichinstrumente

mit echt Italienischem Ton. Vollständiger Ersatz für altitalienische Meistergeigen. (Dr. Großmanns Theorie.) Glänzende Gutachten. Dauernde Garantie. Geigen von 250 Mark, Celli von 400 Mark an. Epochemachende Broschüre D von San.-Rat Dr. Großmann gratis, sowie Anleitung zur richtigen Prüfung einer Geige.

Letztere größere Erfolge: Vollständige Ausstattung des Münchener Konzertvereins-Orchesters mit 42 Neu-Cremona-Instrumenten.

Teilzahlungen gewährt. Probesendungen ohne Kaufzwang.

Großh. Konservatorium für Musik zu Karlsruhe

zugleich Theaterschule (Opern- und Schauspielschule)

Unter dem Protektorat Ihrer Königl. Hoheit der Großherzogin Luise von Baden.

Beginn des Sommerkursus am 1. April 1911.

Der Unterricht erstreckt sich über alle Zweige der Musik und der Schauspielkunst und wird in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache erteilt.

Die ausführlichen Satzungen des Großh. Konservatoriums sind kostenfrei durch das Sekretariat desselben zu beziehen. Alle auf die Anstalt bezüglichen Anfragen und Anmeldungen zum Eintritt sind zu richten an den Direktor

Hofrat Professor HEINRICH ORDENSTEIN, Sophienstraße 35.

Richard Wagners Werke

seine Opern und Tondramen, Klavierauszüge, Partituren, Schriften usw. Schulen für alle Instrumente, klassische und moderne Musik, Editionen Peters, Litolff, Steingraeber, Universal-Edition, überhaupt alle sonstigen Musikalien, Literaturen, neu und antiquarisch sowie ständigen Bedarf liefere ich gegen monatliche Teilzahlungen von **drei Kronen an.** Spezial-Kataloge bitte zu verlangen. Bestellungen und Zuschriften sind zu richten an

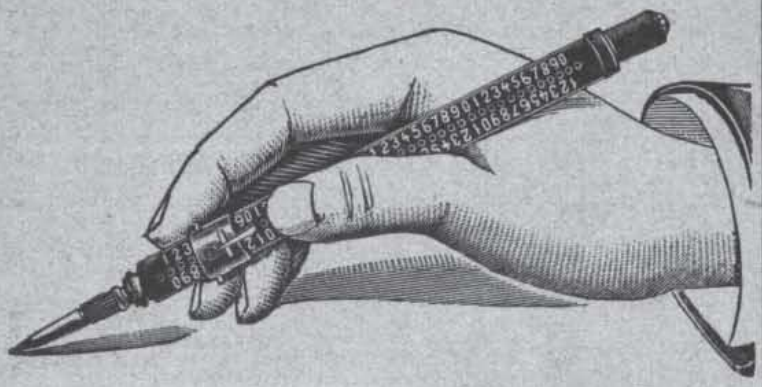
Richard Orischel, Bücher- und Musikalien-Versandhaus, **Laibach** (Krain).

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein Wunder ist der neuerfundene Addierstift „MAXIM“

mit Schreibvorrichtung für Tinte und Blei.



Dieser äußerst sinnreich konstruierte Apparat dient zum Zwecke des raschen und sicheren Addierens und bilden die Hauptvorzüge desselben, bei **einfachster Handhabung** und tadelloser Funktion: Einerseits die große Entlastung des Gehirnes, da selbst nach stundenlangem kontinuierlichen Arbeiten mit Maxim keinerlei, das Gehirn in so vielfach schädigender Weise beobachtete, nervöse Abspannung verspürt wird. Anderseits die Verlässigkeit und große Zeitersparnis. Preis per Stück nebst leichtfaßlicher genauer Anleitung Mark 8.85 per Nachnahme, gegen Voreinsendung des Betrages Mark 8.35. Zu beziehen durch den Generalversand

EM. ERBER, Wien II/8, Ennsgasse Nr. 21.

Nach Ländern, wo Nachnahmen unzulässig sind, sowie nach sämtlichen überseeischen Ländern erfolgt die Lieferung portofrei nur gegen Voreinsendung des Betrages von Mark 8.50.

Konservatorium der Musik, Hagen i. W.

600 Schüler. ▫ Staatl. konz. ▫ 32 Lehrkräfte.

Leitung: Königl. und Städt. Musikdirektor Robert Laugs.

Tüchtiger Geiger

als Violinlehrer mit 18 Wochenstunden (13 Wochen Ferien), und als II. Konzertmeister für die in der Wintersaison stattfindenden großen Konzerte des Städt. Orchesters gesucht. Der Eintritt kann jederzeit erfolgen. Nur im Orchester erfahrene Geiger wollen sich melden unter Beifügung von Zeugnisabschriften und Photographie. Bedingungen nach Vereinbarung.

Der Direktor: **Robert Laugs.**

Prachtvolle Sologeige

mächtiger edler Ton, wundervoller Lack, vorzüglich erhalten Mk. 7000.—

Feinste italienische, deutsche u. französ. Meistergeigen und Celli stets am Lager.

Arnold Voigt, Markneukirchen i. Sa. 119.

Schule d. gesamt. Musiktheorie.

Selbstunterrichtsbriefe, herausgeg. vom Rustinschen Lehrinstitut.

Das Konservatorium

Das Werk bietet das musiktheoretische Wissen, das an ein. Konservatorium gelehrt wird, so dass jeder sich die Kenntnisse aneig. kann, die zu einer höher. musikalischen Tätigkeit u. zum vollen künstlerischen Verständnis grösser. Musikwerke, zum Komponier., Instrumentieren, Partiturlesen Dirigier. befäh. Es bezweckt gründliche Ausbild. v. Berufsmusikern Musiklehr., priv. Musiktreib., Musikliebhab. in allen theoret. Zweig. d. Tonkunst. **Inhalt:** Geschichte d. Musik. Musik. Formenlehre.— Kontrapunkt, Kanon u. Fuge,— Instrumentationslehre.—Partiturspiel u. Anl. z. Dirigier. — Harmonielehre.

3 Bände in elegant. Leinenmappe à 18,50 Mk. od. 54 Liefg. à 90 Pf.

Monatliche Teilzahlungen.

Ansichtssendungen bereitwilligst.

Bonness & Hachfeld, Potsdam O. 6

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen

Lauten

Guitarren

anerkannt die beste Marke

(nur echt,

wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet

für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. ○ Reelliste Bedienung.

Wiederverkäufer gesucht.

Musikinstrumente

für Orchester, Schule und Haus.

Gratis: Reich illustrierte Preisliste No. 1.



Großes Lager von alten Geigen.

Jul. Heinr. Zimmermann,

Leipzig, Querstr. 26/28.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

TONI DAEGLAU, Konzert- und Oratoriensängerin (Alt — Mezzo-sopran)

Bielefeld i. W., Bahnhofstr. 79. Vertretung: **Konzertbureau Emil Gutmann, München.**

AUS DEN KRITIKEN:

Hamburger Fremdenblatt: „. . . Eine rechte Künstlerin: Musterhafte Behandlung der Stimme — tadellose Tonsicherheit — ruhiger und bestimmter, aber auch beseelter Ton — natürliches Empfinden. — Ihre Intelligenz verhilft ihr überall zum besten Gelingen."

Rheinische Musik- und Theaterzeitung: „Umfangreiche, klangvolle und sympathische Altstimme, beseelt von tiefer Empfindung. — Vollkommene Tonbildung und Deklamation."

Breslau, Schlesische Zeitung (III. Symphonie von G. Mahler unter Leitung des Komponisten): „Schöne, warm timbrierte Stimme — musterhaft deutliche Aussprache — inniger Ausdruck."

Osnabrücker Tagblatt (II. Musikfest): „Von Richard Strauß selbst begleitet, hat sie dessen Lieder ganz den Intentionen des Schöpfers entsprechend zum Vortrag gebracht. — Weittragende Stimme von besonders schönem Klang und charakteristischer Altfärbung."

Arthur Seidl:

WAGNERIANA

3 Bände, geh. à 5 Mk., geb. à 6 Mk.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Buch über die Ehe

von Dr. **Retau** mit 39 Abbildungen statt M. 2.50 nur M. **1.—**. **6. und 7. Buch Moses** statt M. 7.50 nur M. **3.—**. **Wie gewinne ich in der Lotterie** M. 1.20 gegen Voreinsdg. oder Nachnahme.

A. Günther, Verlagsbuchhandlung **Machtlos-Hönebach** [Cassel].

Komponisten-Porträts,

alte Stiche aus Lebzeiten der Musiker, Größe 11:14 bzw. 24:32 cm für à M. 2.— zu verkaufen. Gefl. Offerten sub **L. A. 1308** an **Rud. Mosse, Leipzig.**

FRANZ LISZT

Eine Biographie von

Dr. Julius Kapp

Mit 40 Abbildungen

Preis: geh. M. 10.—, geb. M. 12.—

*

Durch jede Buch- oder Musikalienhandlung zu beziehen

Urteile der Presse:

Rheinisch-Westfälische Zeitung: Kapp gibt ein als Biographie bisher unerreichtes Werk. Er hat sich mit peinlichster Gewissenhaftigkeit an die Quellen gehalten, er sucht sine ira et studio dem Menschen und Künstler gerecht zu werden, und es gelingt ihm, ein klar übersehbares Bild seiner Persönlichkeit zu geben.

Leipziger Neueste Nachrichten: Die erste vollständige, wirklich zusammenhängende Liszt-Biographie. Mit bewundernswerter Konzentration hat der Verfasser die Früchte seiner jahrelangen Forschung zusammengedrängt.

Berliner Tageblatt: Endlich einmal ein Liszt-Buch, das auch der Nichtparteimann lesen kann. Kapp legt allen Nachdruck auf die Ergründung des Menschen; daß diese Lücke in der biographischen Literatur mit einem so stattlichen und authentischen Material gefüllt ist, gibt dem Werk ihren besonderen, hauptsächlichsten Wert.

Breslauer Zeitung: Nicht eine, sondern die Liszt-Biographie, auf die wir alle längst warteten.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Johann Sebastian Bach

Biographie von André Pirro

Übersetzt und bearbeitet von Dr. B. Engelke

:: Mit 30 Illustrationen ::
Preis: geh. M. 5.—, geb. M. 6.—

Urteile der Presse:

In seinem biographischen Teil auf dem besten Quellenmaterial fußend, gibt dieses Buch in einer von wohltuender und wohlbegründeter Begeisterung getragenen Darstellung **eine umfassende** und **eingehende Würdigung** der Bedeutung und Größe des Altmeisters. Gerade der Umstand aber, daß sich Pirro jeder Weitschweifigkeit enthält, daß er alles in knapper, sachlicher Form gibt, rechnen wir ihm hoch an, und gibt, **daß sein Bach-Buch volkstümlich** ist, und diesen im edelsten Sinne volkstümlichen Charakter erhöht auch noch der **herrliche und reiche Bilderschmuck**, mit dem der Verlag das Werk ausstattete. **Dresdner Journal.**

Man hat dem ebenso sachkundig als warmherzig abgefaßten und durch die Verlagsbuchhandlung mit dreißig Bilderbeigaben (darunter allein dreizehn Bildnisse Bachs) und vielen Notenbeispielen geschmückten Werke **weiteste Verbreitung beim ganzen deutschen Volke zu wünschen.** **Leipziger Zeitung.**

Eines der vortrefflichsten Bach-Bücher unserer Zeit! Der biographische Teil bietet ein köstliches Kulturbild aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Werke Bachs sind im zweiten Teil lebensvoll charakterisiert. Der reiche Bilderschmuck tut das Seine zum guten Eindruck. **Wiesbadener Tageblatt.**

Für die musikalische Hausbibliothek ist dieser deutsche Pirro ungemein zu empfehlen. **National-Zeitung.**

Pirro bietet hier dem musikalisch Gebildeten **das geeignete Buch über „den Erzvater der Musik" und sicher kommt er damit einem unausgesprochenen Wunsche entgegen.** **Tagespost, Graz.**

Pirro offenbart in seiner Schrift umfassende Sachkenntnis und echte, warme Begeisterung für den Meister. Die Ergebnisse der Bach-Forschung sind gewissenhaft verwertet, die Charakterisierung der **Kompositionen und der Persönlichkeit Bachs erschöpfend** und klar herausgearbeitet. Bernhard Engelkes Übertragung ist wohlgelungen und trefflich lesbar. **Leipziger Tageblatt.**

Durch jede Buchhandlung zu beziehen oder durch den Verlag

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1909/1910: 1284 Schüler, 124 Lehrer.
Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.
Sprechzeit 11—1 Uhr.

George Fergusson

Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.

Anna von Gabain

= Pianistin, =
Berlin W 15,
Kurfürstenstr. 111 III r.

□□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□□

Dr. Wagenmann
Frau Wagenmann

Gesangunterricht
Exakte,
sichere Tonbildung

Berlin-Steglitz
Südendstr. 48

Man lese u. a.: **Neue Ära der Stimmbildung**
Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder □ **Verlag Räde, Altenburg S.-A.**
Demnächst erscheint: **Stimmbildung und Tenorstimme.**

Fritz Masbach

Ausbildung im Klavierspiel
Berlin W, Uhlandstr. 39.
Konzertdirektion Eugen Stern, Berlin.

Eduard E. Mann,

Tenor. Konzert- und Oratorien-Sänger.
Gesang-Unterricht. Stimmbildner.
Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.
Dresden-A., Schnorrstraße 28.
Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Theodor Prusse

= Pianist u. Konzertbegleiter. =
Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.
BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Fritz Krüger

Komponist u. Gesanglehrer

Dirigent des Mengeweinschen Oratorien-Vereins, E.V.
(Übungsstunden jeden Dienstag, abends 7½ Uhr, in der Aula des Kaiser-Wilhelm-Realgymnasiums, Berlin, Kochstraße 66.)
Berlin-Schöneberg, Tempelhoferstr. 17 III
= Sprechzeit: Dienstag und Freitag 2—3 =

August Reuss

Unterricht in Harmonielehre, Komposition, Instrumentation
München, Bauerstraße 36.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Berthold Knetsch
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

Emmy Kloos Lieder- und Oratoriensängerin (lyrisch und dramat. Sopran)
Gesangspädagogin. Sprachfehler (Stottern usw.) werden in kurzer Zeit beseitigt.
Frankfurt a. M., Merianstr. 39. Sprechstunde 1—3.

Kammersänger
Alexander Heinemann
Berlin W 50, **Pragerstrasse 25** Fernsprecher: Wi. A. 3040.

Johs Quaritsch Orgelvirtuose
Magdeburg, Pfälzerstr. 1 Konzerte auch im Ausland ::

Benno Schuch
Violine. Unterricht u. Kammermusik.
Berlin W 30, Barbarossastr. 32a.
Fernspr.: Amt Wi. A 3462.

GUSTAV KANTOROWICZ
Theorie, Komposition, Klavier
BERLIN W, Nürnbergerstr. 19, Gartenh.

GÖTZ Loewe-Interpret, Baritonist
Heidelberg, Mittelstr. 12.

Prof. Waldemar Meyer (Violine).
Berlin-Charlottenburg,
Giesebrechtstraße 10.

Albert Jungblut Konzert- u. Oratoriensänger (Tenor)
Berlin W. 57, Blumenthalstraße 18.
Konzertdirektion **Hermann Wolff,**
BERLIN W. 35.

Ida Auer-Herbeck Lehrerin des Kunstgesanges
Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.
a. Sternschen Konservatorium
Berlin W, Kulmbacherstr. 9 III.

Dr. Walter Krone Konzertbegleiter
Berlin NW
Albrechtstr. 16
Fernsprecher III a 8257.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin
KONZERTE.
Unterricht. ◇ Kammermusik.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Willi Kewitsch

Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. Künstler. Gesangunterricht auf naturgemässer Grundlage. Atemtechnik und Tonbildung.
Berlin-Schöneberg, Heilbronnerstr. 17.

Frau Felix Schmidt-Köhne
Professor Felix Schmidt

Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Ausbildung im Gesang
◇ **für Konzert und Oper** ◇

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Inka v. Linprun

Künstlerischer Violinunterricht.
Kammermusik u. Harmonielehre.
☛ Engagementsanträge direkt erbeten.
Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin u. Lehrerin an der Meisterschule für Bühne u. Konzert zu Charlottenburg, Lietzenburgerstr. 12 pt. Fernsp.: Charlottenbg. 2501.

MARIE DUBOIS

Pianistin

4 Square S Ferdinand **Paris** 17e

Engagements durch:

Konzertdirektion **Jules Sachs, Berlin.**
Konzertbureau **Emil Gutmann, München.**
Konzertdirektion **Arthur Bernstein,** Hannover.

Leo Liepmannssohn. Antiquariat, Berlin SW, Bernburgerstraße 14.
Spezialität: Musik-Literatur — Praktische Musik — Musiker-Porträts — Autographen.
Nicht Vorrätiges wird rasch und billig besorgt.

Ich suche zu kaufen:
Denkmäler der Tonkunst in Deutschland und Österreich.
Expert, Maitres de la Renaissance française.
Torchi, L'arte musicale in Italia.
Publikationen d. Gesellsch. f. Musikforschung. Hrsg. v. Eitner.
Murphy, Luthistes espagnols.
Ges.-Ausgaben der Werke von: Bach, Schütz, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Purcell, Grétry, K. F. Fischer.
Monatshefte für Musikgeschichte von Eitner.
Rivista musicale.
Allgemeine musikalische Zeitung von Bagge und Chrysander.
Jahrbuch Peters.
Neue Zeitschrift für Musik.
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.
Leipziger Signale.

☛ Von allem suche ich komplette Exemplare, sowie auch größere Reihen und einzelne Bände.

Ankauf von ganzen Musikbibliotheken, Musikalien- und Autographen-Sammlungen, sowie einzelner, wertvoller Stücke gegen bar zu höchsten Preisen.
Annahme ganzer Sammlungen zur Versteigerung.

Das Register zum ersten Quartal der

MUSIK

lag dem 8. Heft bei. Die **Einbanddecke** ist soeben erschienen (Preis 1 Mark), desgleichen der **Sammelkasten** für die Bilder (Preis 2.50 Mark)

Schuster & Loeffler, Berlin W 57

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Concertdirection Hermann Wolff

Berlin W 35, Flottwellstrasse 1

Telegr.-Adr.: Musikwolff, Berlin .:. .:. Telephon: Amt VI, No. 797 u. 3779.

Severin Eisenberger

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

BERLIN. Die Post, 7. Januar 1911.
Severin Eisenbergers Klavierabend war ein Ereignis von außergewöhnlicher künstlerischer Bedeutung. Der seit langem aufs vorteilhafteste bekannte Pianist zeigte sich diesmal in solcher Größe, daß man ihn **unbedingt unsern allerbesten Spielern beizählen muß.** Ja, ich könnte aus den letzten Jahren nur noch Artur Schnabel und Harold Bauer in ihren glücklichen Stunden nennen, bei denen sich das Klavierspiel ähnlich vollkommen in ein bezauberndes Singen auflöste. Schon der Techniker Eisenberger ist selbst für heute ein seltenes Phänomen, als Musiker hat aber dieser Künstler keinen Rivalen, denn er ist eine **Persönlichkeit von echtestem Kerne, dessen Eigenart ganz unersetzlich ist.** Ihre Unersetzlichkeit besteht darin, daß sie ein **im tiefsten Grunde schlichtes, absolut überzeugend und ergreifend wahres Empfinden** ausströmt, während die Persönlichkeiten unserer meisten Klaviermeister im Grunde herzlich indifferent oder affektiert und bizarr sich äußern. Noch nie habe ich Brahms F-moll Sonate so erklingen gehört, als unter Eisenbergers Händen. **Eine solche tiefe Kunst versagte denn auch nicht ihre große Wirkung.** Das Publikum blieb am Schlusse des Abends wie gebannt im Saale, und der Künstler durfte erst enden, als ihm der Beleuchtungsdirektor des Saales zur Hilfe eilte. Herm. Wetzel.

Die Vossische Zeitung, 11. Januar 1911.
Der moderne Konzertbetrieb in der Fülle und Buntheit seiner Erscheinungen bringt es mit sich, daß der Kritiker jahrelang an akkreditierten Künstlern vorübergeht. So ist mir der Name **Severin Eisenberger** zwar geläufig, aber einem Konzerte dieses Pianisten hatte ich bis jetzt niemals beigewohnt. Um so mehr war ich überrascht, **ein so hohes Maß technischer Vollkommenheit, einen so starken Einsatz an künstlerischer Intelligenz** zu finden. Der Vortrag der Beethovenschen Sonate op. 100 geriet schlechtweg zu einer **Meisterleistung.** M. M.

Kammersänger Franz Steiner

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

LEIPZIG. Leipziger Abendzeitung, 4. Februar 1911.
Einen wahren Jubelsturm entfesselte Kammersänger Franz Steiner, der über eine **wunderbar weiche, prachtvoll timbrierte Baritonstimme und tiefbeseelte Vortragsweise** gebietet. In seinem Gesang lebt **etwas bestrickend Schwellendes und Quellendes; er hat Töne, von denen ein wahrer Goldglanz ausgeht,** der wie eine Liebkosung berührt. Herr Steiner sang die „Lieder eines fahrenden Gesellen" von Mahler, deren Reiz zum wesentlichen Teile im Orchester liegt, sowie Lieder von Brahms und Strauß. Die letzteren zumal brachten ihm **vollen Triumph.** Die „Heimliche Aufforderung" hat man beinahe bis zum Überdruß gehört; wie sie aber **dieser Begnadete** sang, **mit schmeichelnder Süße** und doch **mit verzehrender, auflodernder Leidenschaft, das war kostbar.** Und dazu Nikisch als Begleiter! D.

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. XVI Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner, Leipzig

Kaiserlicher und Königlicher Hof-Pianofortefabrikant

Flügel und Pianinos

Besondere Bauart für alle Klimate

Ausgezeichnet mit nur ersten Weltausstellungspreisen, zuletzt in **Brüssel 1910 mit dem „Grand Prix"**

RICHARD WAGNERS BRIEFE

in sechs Bänden:

Richard Wagner an Minna Wagner. Zwei Bände mit zwei Porträts. 4. Auflage. Geh. M. 8.—, in Leinen geb. M. 10.—, in Halbfranz geb. M. 12.—.

Richard Wagners Bayreuther Briefe. (I. Bd.) Herausgegeb. v. C. Fr. Glasenapp. 2. Auflage. Geh. M. 5.—, in Leinen geb. M. 6.—, in Halbfranz geb. M. 7.—.

Richard Wagner an seine Künstler. (Der Bayreuther Briefe II. Band.) Herausgegeben von Erich Kloss. 3. Auflage. Geh. M. 5.—, in Leinen geb. M. 6.—, in Halbfranz geb. M. 7.—.

Richard Wagner an Eliza Wille. Herausgegeben von Wolfgang Golther. 2. Auflage. Geh. M. 2.—, in Leinen geb. M. 3.—, in Halbfranz geb. M. 4.—.

Richard Wagner an Ferdinand Praeger. Herausgegeben von Houston Stewart Chamberlain. 2. Auflage. Geh. M. 2.—, in Leinen geb. M. 3.—, in Halbfranz geb. M. 4.—.

Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. Herausgegeben von Erich Kloss. 3. Auflage. Geh. M. 7.—, in Leinen geb. M. 8.—, in Halbfranz geb. M. 9.—.

:: VERLAG VON SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W 57 ::

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: **Bechstein** ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen **Bechsteinschen** Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „**Bechstein**", den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Strauss: **Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und einfühligsten der Welt.**

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H. Wittenberg.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN